

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

## **Diplomová práce**

Bc. Radka Žáková

**Příspěvek k výzkumu makrostylistických posunů na příkladu  
románu M. Stavarice v českém překladu**

Contribution to the investigation of macro-stylistic shifts, as exemplified by  
the Czech translation of M. Stavaric's novel

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu PhDr. Jaroslavu Špírkovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, přínosné rady a podnětné připomínky k vypracování této diplomové práce. Můj dík patří rovněž celému pedagogickému sboru Ústavu translatologie za cenné vědomosti získané během studia.

V neposlední řadě bych také ráda poděkovala svým rodičům Pavle a Jaroslavu Žákovým a svému bratrovi Jaroslavu Žákovi za jejich bezmeznou podporu, kterou mi během studia poskytovali.

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 27. července 2017

.....

Jméno a příjmení

# ABSTRAKT

## Abstrakt

Cílem této diplomové práce je komplexní analýza překladu románu Michaela Stavariče *stillborn* (česky *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*) z pera Radky Denemarkové. V teoretické části je nejprve představena koncepce překladových norem (sloužících jako východisko pro rekonstrukci zvolené překladatelské metody), teorie skoposu, problematika metatextů, fenomén autopřeklada (nově zaveden je koncept „*nepřekládání vlastních děl*“, tj. rozhodnutí autora-překladaatele nepřekládat své vlastní dílo) a také Popovičova (1975, 1983) typologie výrazových posunů v překladu na makro- a mikrostylistické úrovni, která poslouží jako hlavní metodologický nástroj pro pozdější translatologickou analýzu vybraných pasáží překladu. V empirické části je nejprve krátce představen autor a jeho dílo, navazuje literárně-naratologická analýza předlohy, stručně pojednáno je i o překladatelce a její tvorbě. Následuje popis recepce překladu v českém kulturním prostředí založený na analýze dostupných recenzí překladu („epitextů“), jejíž výsledky jsou porovnány s výsledky analýzy německojazyčných recenzí předlohy. Jako doplňující zdroj informací posloužily rovněž rozhovory s autorem i překladatelkou. Stěžejní část empirického výzkumu tvoří translatologická analýza vybraných pasáží překladu a vyhodnocení jejích výsledků.

## Klíčová slova

Translatologická analýza, typologie výrazových posunů na makro- a mikrostylistické úrovni, překladové normy, teorie skoposu, autopřeklad, nepřekládání, nepřekládání vlastních děl, Michael Stavarič, *stillborn*, Radka Denemarková, *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*

## **Abstract**

The goal of this diploma thesis is a complex analysis of the translation of the novel *stillborn* written by Michael Stavarič, translated into Czech by Radka Denemarková as *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*. The theoretical part presents the concept of translation norms (a starting point for reconstructing the translation method chosen), Skopos theory, the theory of metatexts, phenomena pertaining to self-translation (the new concept of „*self-non-translation*“, i.e. the decision of an author-translator not to translate their own work) and Popovič's (1975, 1983) “typology of stylistic shifts and changes in translation” as a basic tool for the subsequent micro-textual contrastive analysis of selected parts of the translation. In the empirical part, the author and his work are briefly introduced, the thesis then provides a narratological analysis of the original; in the following part the translator and her work are introduced. This is followed by a description of the translation's reception in the Czech cultural environment based on an analysis of the available literary reviews (“epitexts”) of the translation; these results are compared with the results of the analysis of the German literary reviews of the original. Additional information came from interviews with the author and the translator. A vital part of the empirical research is the micro-textual contrastive analysis of selected parts of the translation and the evaluation of its results.

## **Key words**

Micro-textual contrastive analysis, typology of stylistic shifts and changes at the macrostylistic and microstylistic levels, translation norms, Skopos theory, self-translation, non-translation, self-non-translation, Michael Stavarič, *stillborn*, Radka Denemarková, *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*

## OBSAH

PODĚKOVÁNÍ .....	2
PROHLÁŠENÍ.....	3
ABSTRAKT.....	4
1 ÚVOD .....	8
2 TEORETICKÁ ČÁST.....	11
2.1 Překladové normy .....	11
2.1.1 Historický vývoj pojetí norem v teorii překladu.....	11
2.1.2 Definice.....	12
2.1.3 Normativnost v koncepcích Levého a Touryho.....	14
2.1.4 Norma a hodnota.....	14
2.1.5 Překladové normy v koncepcích Levého, Popoviče a Touryho .....	15
2.1.6 Překlad názvu díla.....	18
2.2 Teorie skoposu .....	19
2.2.1 Sesazení originálu z trůnu.....	20
2.3 Metatexty.....	22
2.3.1 Recepce literárního díla a metakomunikace .....	22
2.3.2 Definice.....	23
2.3.3 Překlad a metatexty.....	23
2.3.4 Paratexty v Genettově koncepci .....	24
2.4 Autopřeklad.....	26
2.4.1 Autopřeklad a metody jeho zkoumání .....	26
2.4.2 Definice.....	27
2.4.3 Jednota autora a překladatele.....	28
2.4.4 Autopřeklad a bilingvismus .....	28
2.4.5 Autopřekladatelova manipulace s předlohou.....	29
2.4.6 Autopřeklad a metakomunikace .....	29
2.4.7 Autopřekladatel jako kulturní mediátor.....	30
2.4.8 Autopřekladatel a vliv osvojené identity .....	31
2.4.9 Důvody autopřekladu.....	32
2.4.10 Tři koncepce (auto)překladu .....	33
2.5 Výrazové posuny v překladu.....	35
2.5.1 Výrazové posuny a přínos funkčního přístupu v překladu .....	35

2.5.2	Typologie výrazových posunů v překladu.....	36
3	SHRNUTÍ TEORETICKÝCH VÝCHODISEK .....	39
4	EMPIRICKÁ ČÁST .....	42
4.1	Michael Stavarič a jeho život .....	43
4.1.1	Stavarič překladatel .....	43
4.1.2	Stavarič spisovatel .....	44
4.1.3	Faktory ovlivňující Stavaričovu tvorbu .....	44
4.2	Původní dílo a jeho recepce v německojazyčném prostoru .....	46
4.3	Literární analýza.....	48
4.3.1	Obsah .....	48
4.3.2	Charakteristika hlavní hrdinky .....	49
4.3.3	Kompozice a tempo vyprávění .....	52
4.3.4	Vypravěč .....	54
4.3.5	Shrnutí výsledků literární analýzy .....	57
4.4	Překladatelka Radka Denemarková .....	58
4.5	Vznik českého překladu .....	60
4.6	Recepce překladu v České republice.....	61
4.6.1	Recenze .....	61
4.6.2	Rozhovory.....	63
4.7	Translatologická analýza.....	70
4.7.1	Překlad názvu díla.....	70
4.7.2	Výrazové posuny na makrostylistické úrovni – lokalizace .....	72
4.7.3	Výrazové posuny na mikrostylistické úrovni .....	84
5	SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ EMPIRICKÉHO VÝZKUMU .....	97
5.1	Výsledky translatologické analýzy .....	97
5.2	Výsledky analýzy recepce překladu .....	100
5.3	Výsledky analýzy rozhovorů s autorem a překladatelkou .....	101
6	ZÁVĚR.....	103
7	BIBLIOGRAFIE .....	107
7.1	Primární literatura .....	107
7.2	Sekundární literatura .....	107
7.3	Seznam tabulek s příklady .....	113

# 1 ÚVOD

Románový debut *stillborn* od rakousko-českého spisovatele a překladatele Michaela Stavariče (\*1972, Brno) poprvé vyšel v roce 2006 v nakladatelství Residenz Verlag a na rozdíl od dříve vydaných autorových básnických sbírek tento román záhy vzbudil velkou pozornost čtenářů i kritiky. Jde o existenciální román s detektivními prvky vyprávěný v závratném tempu, který na příkladu hlavní hrdinky, podivuhodné samotářky Elišky, popisuje odcizení člověka v současném světě. Předkládaná diplomová práce se zabývá zevrubnou analýzou českého překladu tohoto románu z pera spisovatelky a překladatelky Radky Denemarkové, který byl v roce 2010 v nakladatelství Labyrint publikován pod názvem *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*.

V České republice bylo o Michaelu Stavaričovi a jeho díle napsáno několik literárněvědně zaměřených bakalářských i magisterských diplomových prací, jejichž tématem je kromě představení autorova díla s ohledem na jeho bilingvismus především rozbor jazykových i formálních prostředků, které jsou pro Stavaričovo dílo typické. Z translatologického hlediska dosud o překladu Stavaričova díla žádné odborné práce napsány nebyly, což je jeden z hlavních motivů volby tématu předkládané diplomové práce.

Fakt, že ve vybraném románu hrají prvky jazykové a formální (kompozice, opakování, variace) často podstatnější roli než ty obsahové, nás motivoval k translatologické analýze překladu. Vycházeli jsme z předpokladu, že převod tak experimentálního díla musel na překladatelku klást nemalé nároky při hledání adekvátních výrazových prostředků, ale zároveň jí skýtal více svobody při jazykové stylizaci a umožňoval odkrývat netušené vyjadřovací možnosti českého jazyka, a naplno tak využít jeho potenciálu. Není tajemstvím, že překladatelka děj románu lokalizovala z Vídně do Prahy, aby v českém čtenáři umocnila prožitek při čtení textu a zároveň mu přiblížila rozporuplnou antihrdinku Elišku Frankensteinovou i její vnitřní svět. Lokalizaci lze z translatologického hlediska považovat za významný zásah do textu překladu, neboť se jedná o posun na tematické (tj. makrostylistické) rovině textu, jež během překladu změnám běžně nepodléhá. To bylo dalším důvodem pro náš výzkum.

Translatologickou analýzu překladu, které předchází stručná literárně-naratologická analýza originálu s cílem zachytit jeho specifické a příznačné jazykové a formální prvky,



provedeme pomocí vhodných translatologických nástrojů, konkrétně se zaměříme především na výrazové posuny na makrostylistické a mikrostylistické rovině, které při překladu vznikly. Na základě výsledků translatologické analýzy se pokusíme definovat zvolenou překladatelskou metodu a s ní související strategii. Pro komplexní zpracování daného tématu rovněž popíšeme recepci překladu v České republice. Jako materiál nám poslouží dostupné německojazyčné recenze, které porovnáme s recenzemi českými a ty podrobněji rozebereme. Z dostupných rozhovorů s autorem a překladatelkou získáme cenné informace nejen ke genezi překladu, způsobu práce překladatelky a zvolené překladatelské strategii, ale také ke vztahu autora k překladu a autopřekladu.

Cílem našeho výzkumu je mimo jiné pokusit se zodpovědět následující otázky:

1. Jaká byla recepce překladu v českém kulturním prostředí?
2. Je pro překlad tohoto typu původního díla zvolená překladatelská metoda založená na lokalizaci funkcí?
3. Uchýlila se překladatelka spíše k věrnému, nebo volnému překladu? Jaký měla zvolená překladatelská metoda vliv na výsledný účinek překladu?
4. Jak autorův bilingvismus ovlivňuje jeho motivaci k překladu a autopřekladu?

Diplomová práce má teoreticko-empirický charakter. Teoretickou část rozdělíme do pěti kapitol. V první kapitole (2.1) představíme koncepci překladových norem, jež tvoří východisko pro rekonstrukci zvolené překladatelské metody a kritiky překladu. Ve druhé kapitole (2.2) představíme teorii skoposu, jejímž přínosem je přesunutí těžiště z výchozího textu k textu cílovému a s ním spojenému očekávání recipienta. Důsledkem tohoto přístupu k překladu je nevyhnutelná ztráta „autority originálu“. Tento rys je jakýmsi svorníkem spojujícím teorii skoposu s fenoménem autopřekladu a vztahem autopřekladatelů k (ne)překládání vlastních děl. Ve třetí kapitole (2.3) se budeme věnovat teoretické koncepci metatextů, která nám poslouží jako východisko pro analýzu recepce textu překladu v českém kulturním prostředí. Čtvrtou kapitolu (2.4) věnujeme fenoménu autopřekladu v souvislosti s bilingvismem autora, dále kategorizujeme základní typy vztahu autopřekladatele k překladu a autopřekladu. Nastíníme tři základní koncepce (1. *nepřekládání*, 2. *autopřeklad* a 3. *nepřekládání vlastních děl*), které dokládají motivaci bilingvního autora-překladatele překládat, ať už dílo cizího autora či své vlastní. V páté kapitole (2.5) představíme typologii výrazových posunů na makro- a mikrostylistické úrovni, pomocí níž v empirické části provedeme translatologickou analýzu textu překladu. Třetí část (3) věnujeme shrnutí výše uvedených teoretických východisek a jejich propojení s empirickou částí této diplomové práce.

Stěžejní část této diplomové práce představuje její empirická část, kterou rozdělíme do čtyř kapitol. V první kapitole (4.1) stručně pojednáme o autorově životě a představíme jeho dílo. Ve druhé kapitole (4.2) na základě sesbíraného materiálu popíšeme recepci originálu v německojazyčném prostoru. Ve třetí, literárněvědné kapitole (4.3) se zaměříme na předlohu a pomocí základních naratologických, jazykových a rytmických nástrojů rozebereme jeho specifické formální, tematické a kompoziční rysy. Ve čtvrté kapitole (4.4) krátce představíme překladatelku a její činnost. V páté kapitole (4.5) popíšeme genezi překladu. V šesté kapitole (4.6) se budeme zabývat recepcí překladu v České republice, již porovnáme s recepcí originálu v německojazyčném prostoru s cílem podat ucelenou analýzu překladu vybraného literárního díla. V sedmé kapitole (4.7) s ohledem na výsledky literárně-naratologické analýzy předlohy vybereme konkrétní pasáže textu překladu a originálu, u nichž provedeme translatologickou analýzu. Jako hlavní metodologický nástroj pro translatologickou analýzu použijeme Popovičovu (1975: 113–131; 1983: 195–217) typologii posunů v překladu na mikro- a makrostylistické úrovni. Na základě výsledků translatologické analýzy se pokusíme definovat metodu překladatelky, pojmenovat základní principy tvorby překladu a, pokud to bude možné, zrekonstruovat zvolenou překladatelskou strategii. Pokusíme se rovněž potvrdit, či vyvrátit dvě stanovené hypotézy:

1. Přestože překladatelka děj románu lokalizovala do českého prostředí, neměl tento zásah vliv na základní poselství překladu. Z tohoto důvodu jsme důsledně zanalyzovali vybrané relevantní pasáže, jichž se lokalizace na makrostylistické i mikrostylistické úrovni týkala.
2. Specifická formální a jazyková kompozice předlohy i její neobvyklý narativ vyžaduje kreativní přístup k tvorbě překladu, jenž se bude vyznačovat tendencí k překladatelské volnosti. Zvolenou překladatelskou metodu opět doložíme na vybraných pasážích textu.

V závěru shrneme výsledky této diplomové práce a navrhneme eventuální témata, která by mohla být relevantní pro další výzkum.

## 2 TEORETICKÁ ČÁST

### 2.1 Překladové normy

V této kapitole nastíníme teoretická východiska relevantní pro vyhodnocení výsledků translatologické analýzy a rekonstrukci zvolené překladatelské metody, které jsou nezbytné pro tvorbu kritiky překladu.

#### 2.1.1 Historický vývoj pojetí norem v teorii překladu

Překladový text je z translatologického hlediska materiál, který je ovlivňován alespoň dvěma jazyky a kulturními tradicemi. Zatímco text originálu vznikl v konkrétním prostoru, čase a sociokulturním prostředí a jeho příjemce jej vnímá v kontextu své národní literatury, v překladu dochází k časoprostorovému posunu, čtenář jej recipuje jako text náležející do cizí národní literatury a vnímá i jeho odlišný sociokulturní kontext. Překlad jako sociokulturní jev může podléhat několika typům *omezení* (*absolutní pravidla, normy, čisté idiosynkrazie*), která sahají daleko za hranice výchozího textu, systémových rozdílů mezi výchozím a cílovým jazykem i tradic textů, které překladatelský akt různou měrou ovlivňují (srov. Toury 1998: 17).<sup>1</sup>

Jak ve své odborné práci zmínil Toury (1998: 11), na překlad jako normami řízenou činnost upozornil již Levý (1971: 14) ve svém „generativním modelu“, který překlad definuje jako rozhodovací proces, během něhož překladatel volí jednu z řady možností, přičemž jeho volba ovlivňuje následující rozhodnutí, která posléze musí být učiněna. Koncept normativnosti v překladu ve své práci zmínil rovněž Popovič (1975), který v této souvislosti upozornil na vliv originálu i očekávání recipientů překladu neboli faktory ovlivňující jednotlivá rozhodnutí učiněná překladatelem. Opakováním těchto rozhodnutí dochází ke zprostředkovanému vytvoření norem. Překladatelská rozhodnutí jsou proto ovlivněna normami.

Hlavním východiskem Levého i Popovičova pojetí normativnosti byla tradice ruského formalismu a funkčního strukturalismu, především Mukařovského konceptu estetické normy. Estetická norma v Mukařovského (1936) pojetí reguluje estetickou funkci. Estetická norma stojí v protikladu k ostatním normám (jazykovým, technickým,

---

<sup>1</sup> Všechny zde uváděné překlady citací autorů píšících v cizím jazyce jsou výhradně autorčiny, není-li výslovně uvedeno jinak.

mimoestetickým) a na rozdíl od nich se upíná k objektu samotnému, čímž tento objekt nabývá své estetické hodnoty a působí jedinečně. Již Mukařovský upozorňoval na neustálou proměnlivost estetických norem v čase i možnost jejich porušování. Vylučoval rovněž jejich absolutní závaznost (1936: 47):

[...] estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo, které by s přesností měřicího stroje ukazovalo optimální podmínky estetické libosti, nýbrž že je živou energií, která při vší různotvárnosti svých projevů – ba právě pomocí této různotvárnosti – organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje.

V této souvislosti je otázkou, do jaké míry jsou některé aspekty Touryho normativního přístupu inspirovány pražským strukturalismem a teoretickými koncepcemi Levého i Popoviče. Rozsah vlivu funkčního strukturalismu a významných osobností československé teorie překladu na rozvoj západní translatologie je předmětem odborných translatologických diskusí dodnes:

V západní translatologii je Levý běžně tradován a ceněn jako autor rozhodovacího překladatelského procesu, jinak je z důvodů malé obeznámenosti obecně považován za starého klasika [...]. Do jaké míry se jako implicitní zdroje podíleli Levý, jeho slovenský pokračovatel Popovič a česká strukturalistická východiska vůbec na vývoji západní translatologie, to zůstane částečně nezodpovězenou otázkou (Jettmarová 2016: 7).

V této diplomové práci budeme pracovat s pojetím překladatelských norem, které vypracovali Levý, Popovič a Toury.

### **2.1.2 Definice**

Neredukujeme-li překlad na pouhý produkt lingvistické činnosti a vnímáme-li jej v souladu s Touryho koncepcí jako fenomén mající především význam kulturní, a tedy plnící určitou sociokulturní roli, přijmeme i fakt, že překlad zároveň musí odpovídat potřebám a očekáváním dané kultury. Základním předpokladem patřičné překladatelské činnosti v dané (cílové) kultuře je tedy osvojení norem.

Touryho pojetí normativnosti (1998: 14) má interdisciplinární charakter, neboť „norma“ je pojem používaný zejména v oblasti sociologie. Normy vznikají na základě požadavku socializace jedinců uvnitř konkrétního společenství. Jak poznamenává Toury (1998: 15), v procesu socializace jednotliví členové společenství uzavírají „dohody o způsobech jednání“ (agreements about actions), které nejsou pevně dány, nýbrž podléhají

stálému „vyjednávání“ (negotiations). Výsledkem těchto vyjednávání jsou „konvence“ (conventions). Vliv konvencí pak implikuje stabilní a pravidelné chování jednotlivých aktérů. Vznikem konvence však vyjednávání nekončí, jedná se o nepřetržitý proces, který udržuje dané společenství v chodu. Konvence jsou výsledkem úsilí konkrétního společenství o nastolení a udržení společenského pořádku, zároveň nejsou dostatečně závazné ani konkrétní, nýbrž spíše vágní, a nelze je označovat za normy (srov. Toury 1998: 15). Normy na rozdíl od konvencí se liší vyšší mírou preskripce. Toury (1998: 15) normy definuje jako:

[...] projekci obecných hodnot nebo idejí sdílených daným společenstvím – pojetí správnosti a nesprávnosti, vhodnosti a nevhodnosti – do pouček o přiměřenosti chování v daných situacích a jejich použitelnosti, určující to, co je v dané oblasti chování předepsáno, či zakázáno, případně dovoleno a tolerováno [...] (Toury 1998: 15).<sup>2</sup>

Z hlediska účinku a závaznosti Toury (1998: 17) všechna sociokulturní omezení umisťuje na škále mezi dvěma krajními póly, představujícími na jedné straně „absolutní pravidla“ (absolute rules) vyznačující se nejvyšší mírou závaznosti, a na straně druhé „čisté idiosynkrasie“ (pure idiosyncrasies) s nejnižší mírou závaznosti. Mezi těmito krajními body se nachází široké pásmo „norem“ (norms). Toury jednotlivé normy dále kategorizuje dle několika typických vlastností – místního dosahu a časové platnosti. Z hlediska místního je pro normy typická jejich „sociokulturní specifika“ (socio-cultural specificity), tj. nemusí být platné ve všech oblastech jedné společnosti ani ve všech kulturách najednou. Z hlediska časového je pro normy typická „nestálost“ (instability). Toury v této souvislosti normy dělí na „nové“ (new), „předchozí“ (previous) a „aktuální“ (mainstream), všechny tyto skupiny koexistují v jednom časovém úseku (srov. Toury 1995: 62–63). Z časového hlediska normy prodělávají vývoj, progresivní norma se později může stát obecně přijímanou a později i zastaralou. Je rovněž důležité zdůraznit, že normy mají primárně neverbální podobu, jejich verbalizace může být nepřesná a zavádějící, probíhá hlavně za účelem normy diktovat, nikoli vysvětlovat (srov. Toury 1998: 17). Na tvorbě norem se podílí mnoho aktérů, kromě překladatelů, kteří normy tvoří a ovlivňují svou překladatelskou činností, kritikou překladu či formulováním překladatelských teorií, zde působí také překladatelské vzdělávací instituce.

---

<sup>2</sup> [...] translation of general values or ideas shared by a group - as to what is conventionally right or wrong, adequate or inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted [...] (Toury 1998: 15).

### 2.1.3 Normativnost v koncepcích Levého a Touryho

Zatímco Levý (1998: 84–86) definuje normy z hlediska reprodukčně-tvůrčího cíle překladu, tj. zaměřuje se spíše na překlad jako text a jeho bezprostřední estetické působení na čtenáře, Touryho (1998: 19–20) zajímá text překladu především v celkovém společenském kontextu, zabývá se tedy sociokulturní úlohou, kterou překladatelé mají svou činností (patřičným způsobem) plnit – normy představuje jako měřítko, s jehož pomocí lze stanovit míru (ne)vhodnosti tohoto jednání.

Levý se problematikou překladových norem zabývá v souvislosti s estetickými problémy překladu a za nutný předpoklad pro solidní rozbor překladu jako uměleckého díla považuje stanovení jeho vztahu k jiným typům umění. Překlad definuje jako „tvůrčí reprodukci“, neboť má naplnit především cíl reprodukční: „překladatel by měl zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové“, které nemělo předchůdce (Levý 1998: 85). V praxi překladatel nahrazuje výchozí jazyk jazykem cílovým, přičemž tvůrčím způsobem využívá uměleckých prostředků, které mu cílový jazyk nabízí – jeho činnost má ráz filologický i umělecký zároveň. Levého definice je normativní, stanovující, jak by měl vypadat překlad ideální, o jehož realizaci by se překladatel měl za všech okolností snažit. Překladatelská řešení netvůrčí, nevyužívající potenciál cílového jazyka, případně stojící v rozporu s reprodukčním cílem překladu Levý (*ibid.*, 86) charakterizuje jako znehodnocující: „Prohřeší-li se překladatel proti požadavku původního tvořivého přestylizování, poruší zároveň i reprodukční hodnotu díla.“

### 2.1.4 Norma a hodnota

Základní měřítko pro hodnocení jakéhokoli umění, tedy i umění reprodukčního a překladu, tvoří hodnota. Dle Levého (*ibid.*, 88) je hodnota určována mírou naplnění normy daného umění vůči konkrétnímu dílu, přičemž charakter norem i jejich hierarchie se může měnit v čase: „Normy je ovšem třeba chápat historicky: v průběhu vývoje se mění jejich přesný obsah i jejich hierarchie.“

Proměnlivost závaznosti norem v čase zmiňuje rovněž Toury (1995: 54):

Z hlediska svého vlivu [...] normy samotné tvoří na škále odstupňované kontinuum – některé jsou závaznější [...], jiné jsou méně závazné [...]. Hranice mezi jednotlivými typy omezujících faktorů jsou proto neostře. [...] Na časové ose se každý typ omezení může přesouvat a často se také přesouvá do sousedních oblastí. Pouhý výstřelek se tak může ujmout a stát se normativnějším, normy mohou nabýt takové platnosti, že se v praxi stanou stejně závaznými jako pravidla, nebo naopak, pochopitelně.<sup>3</sup>

### 2.1.5 Překladové normy v koncepcích Levého, Popoviče a Touryho

Toury, podobně jako Levý i Popovič, překladové normy uvádí a kategorizuje na základě definice překladu jako činnosti, která se nutně týká alespoň dvou jazyků a dvou kulturních tradic, tj. alespoň dvou systémů norem na každé rovině. Levý (1998: 95) v této souvislosti hovoří o překladu jako „hybridním produktu“. Podvojný charakter překladu zmiňuje rovněž Toury (1998: 21). Nahlížíme-li překládání jako rozhodovací proces, normy pak omezují výběr ze sady všech dostupných alternativ. Sociální účinnost norem vyplývá z eventuálních sankcí za porušení normy, či možných ocenění za její splnění (srov. Toury 1998: 17). Normy je rovněž možné porušit, aniž bychom tím rušili jejich platnost. Jak již bylo zmíněno, normy si jedinec osvojuje během socializace, a učení se překládat lze definovat jako proces socializace, během něž se překladatel učí aplikovat překladové normy v praxi.

Levý (1998: 88–89) uvádí dvě normy, které se uplatňují ve vývoji reprodukčního umění, a to:

- *norma reprodukční*, tj. požadavek výstižnosti
- *norma uměleckosti*, tj. požadavek krásy

V procesu překladu se tento základní protiklad prakticky jeví jako protiklad *překladatelské věrnosti* neboli snahy o dosažení co nejpřesnější reprodukce předlohy a *překladatelské volnosti* neboli snahy o vytvoření díla esteticky a myšlenkově blízkého čtenáři cílové kultury. Obě normy, ač jsou pro lepší názornost teoreticky stavěny do vzájemného protikladu, se v praxi dle Levého (*ibid.*, 89) vzájemně nevylučují, nýbrž tvoří

---

<sup>3</sup> In terms of their potency [...] the norms themselves form a graded continuum along the scale: some are stronger [...], others are weaker [...]. The borderlines between the various types of constraints are thus diffuse. [...] Along the temporal axis, each type of constraint may, and often does move into its neighbouring domain(s) through processes of rise and decline. Thus, mere whims may catch on and become more and more normative, and norms can gain so much validity that, for all practical purposes, they become as binding as rules; or the other way around, of course (Toury 1995: 54).

nepostradatelné složky každého překladu, který „[...] musí být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.“

Koncepci výše definovaných dobových překladových norem (tj. „normu reprodukční“ a „normu uměleckosti“) přímo od Levého (1963) převzal a dále ve své monografii *Preklad a výraz* rozpracoval Popovič (1968: 29) a definoval tak dva základní typy norem utvářejících základ překladatelské metody a koncepce: „normy vytváranéj podľa originálu (originál ako cieľ) a normy vytváranéj podľa prekladateľovho estetického ideálu (preklad ako prostriedok).“ V tomto Popovičově pojetí jsou obě normy (tj. *stylové* konstanty) chápány jako průsečík stálosti a změny – norma originálu nepodléhá změnám, neboť je faktorem stálým a pro překladatele závazným, zatímco realizace této normy v překladu je výsledkem jazykově tvůrčí činnosti překladatele. Koncepci normativnosti v překladu lze najít i v Popovičově (1975, 1983) modelu metakomunikace. Ač zde není pojem „norma“ uveden přímo, přesto lze vysledovat paralelní pojetí normativnosti k Levého „dvojí estetické normě v překladu“ (1998: 93). Překlad je dle Popoviče (1983: 171) „afirmativním a zjavným mezitextovým nadvázováním (metatextem).“ Z důvodu existujících jazykových, stylových a kulturních rozdílů nelze originál realizovat v překladu přímo, nýbrž prostřednictvím modelování (hledání ekvivalence). Předpokladem mezitextového navazování je existence mezitextového invariantu, jeho výsledkem jsou funkční výrazové posuny, k nimž při tvorbě metatextu dochází. Ve srovnání s jednotlivými typy metakomunikačních činností Popovič překlad definuje jako akt „reprodukčno-modifikačný“ (1975: 223). Reprodukci, tj. „reprodukované originálu v novom texte“ (Popovič 1975: 223), lze nazírat jako paralelu k Levého (1998: 88) „normě reprodukční“. Modifikace, tj. „rozličné posuny, vyvolané prechodom originálu do inej jazykovej a kultúrnej situácie“ (Popovič 1975: 223), souvisí s přenosem invariantu mezi prototextem a metatextem a vzniknuvšími změnami. Metakreační akt v sobě zahrnuje i složku tvůrčí, která tvoří paralelu k Levého (1998: 88) estetické „normě uměleckosti“.

Dle Touryho (1998: 21) je překlad text náležející alespoň do dvou jazyků a kulturních tradic – proto je ovlivněn alespoň dvěma systémy norem. Hodnota překladu je průsečíkem dvou zásadních skutečností:

- překlad je text, který v cílovém jazyce a cílové kultuře zaujímá konkrétní prostor
- překlad je zároveň ztělesněním jiného, již existujícího textu, vzniknuvšího ve výchozím jazyce a kultuře, v níž zaujímá přesně vymezené místo



Z výše uvedené charakteristiky překladu vyplývá, že se jedná o text podvojného charakteru náležícího do široce pojatých sociokulturních vztahů mezi jazykem výchozím i cílovým. Jazykově-kulturní zdroje výchozího i cílového textu mohou být od sebe různě vzdálené, avšak vždy platí, že jsou rozdílné, a proto vzájemně neslučitelné. Toury (1995: 57) v souvislosti s podvojností překladu stanovuje dvě základní „výchozí normy“ (initial norms), jejichž užitím se překladatel přiklání k:

- dodržování a respektování norem výchozího textu, jazyka a kultury, tj. snaha o *adekvátnost* (adequacy) překladu
- normám cílové kultury a jejich aktivaci, tj. snaha o *přijatelnost* (acceptability) překladu

Výchozí normy jsou dle Touryho (*ibid.*) nadřazeny nižším a konkrétním překladovým normám<sup>4</sup> vztahujícím se k nižším a specifitějším textovým úrovním. Normy *adekvátnosti* a *přijatelnosti* slouží především jako nástroj pro stanovení základní metody překladu, případně její interpretace. Teoreticky jsou obě normy prezentovány jako protipóly na ose adekvátnost – přijatelnost. V praxi se však nevylučují, ba naopak, dochází ke kombinaci obou. I když na textové makrorovině nelze jednoznačně doložit, zda se překladatel celkově přiklání spíše k dodržování norem výchozí kultury, tj. *adekvátnosti*, nebo aktivoval spíše normy cílové kultury, tj. *přijatelnost*, lze každé jeho jednotlivé rozhodnutí na textové mikrorovině vysvětlit pomocí normy adekvátnosti či přijatelnosti. A naopak, přikloní-li se překladatel vědomě k jedné z výchozích norem na makrorovině, není nutné, aby jí každé jeho rozhodnutí na mikrorovině plně odpovídalo, neboť v žádné oblasti lidského konání, tedy ani u překladatelství, nelze počítat s absolutní pravidelností, tj. *konzistentností* (srov. Toury 1995: 57). Stupeň konzistentnosti překladatelova postupu lze hodnotit až v závěru analýzy překladu.

Překladové normy v Touryho (1995: 61) pojetí determinují typ a rozsah ekvivalence v konkrétním překladu. Toury však překladovou ekvivalenci nepojímá jako vztah mezi originálem a překladem stanovený na základě přenosu invariantního jádra, nýbrž spíše jako soubor vztahů, které v dané kultuře odlišují vhodné způsoby překladu od těch nevhodných. Tradiční koncept ekvivalence, který je dle Touryho ahistorický a preskriptivní, by proto měl být historicky, sociálně a kulturně podmíněn a ekvivalence by

---

<sup>4</sup> K překladovým normám Toury (1995: 57) řadí: 1. vstupní normy (= preliminary norms) týkající se překladatelské politiky a míry zprostředkovanosti překladů; 2. operační normy (= operational norms), k nimž řadí matriční normy (= matricial norms) ovlivňující výstavbu textu překladu, a textově-lingvistické normy (= textual-linguistic norms) řídící výběr jazykového materiálu pro překlad.

měla být pojata jako libovolný vztah mezi originálem a překladem determinovaný překladovými normami.

Normy díky své regulační schopnosti nastavují měřítka *(ne)vhodnosti* a *(ne)adekvátnosti* překladatelských řešení, pomáhají usměrňovat překladatelské chování v dané kultuře a definovat tak případy, v nichž překladatelské chování vykazuje určité pravidelnosti. Díky *idiosynkraziím* si členové dané kultury často všimnou, že překladatel se dané praxe nedržel, přestože nejsou schopni explicitně vyjádřit, k jakým odchylkám při překladu vlastně došlo.

Výše uvedené normy v procesu překladu vzájemně interagují a tvoří základ pro rekonstrukci konkrétní překladatelské metody. V souladu s výše zmíněnými teoretickými přístupy chápeme volbu konkrétní překladatelské metody nejen jako nástroj pro realizaci překladu, ale i jako výraz překladatelova uceleného názoru na dílo, který během procesu tvorby překladu zastřešuje všechna jeho dílčí rozhodnutí, umožňuje překonat rozpory při volbě jednotlivých překladatelských řešení a zasazuje překladatelskou činnost do pevného rámce. Odkrývání zvolené překladatelské metody proto považujeme za základní východisko analýzy textu překladu, lepší pochopení překladatelova způsobu práce a tvorbu kritiky překladu.

### **2.1.6 Překlad názvu díla**

S volbou překladatelské metody rovněž souvisí volba příhodného titulu díla. Při překladu názvu díla musí překladatel zvážit mnoho proměnných, které jej při výběru vhodného titulu ovlivňují, ať už je to jazyková a literární norma, literární tradice i rozdíly ve společenském vědomí (srov. Levý 1998). Dle Levého (1998: 158) je titul „ideovým klíčem k dílu“. Při jeho překladu je nutné zohlednit dva protichůdné principy, které se vzájemně doplňují, a to jedinečnost a konkrétnost daného pojmenování. Překladatel by měl při hledání adekvátního knižního názvu zohlednit několik obecně platných pravidel: zachovat nejen významový obsah předlohy a případné konotace s ním spojené, ale i jeho specifické stylistické zabarvení a související asociace, kromě toho by měl dosáhnout svébytného výrazu, který bude pro dané dílo specifický. Přeložené dílo má totiž vedle vystižení názvu především vzbudit zájem čtenáře a přesvědčit jej, aby si knihu zakoupil a přečetl (srov. Levý 1998: 158).

## 2.2 Teorie skoposu

V 80. letech 20. století došlo v lingvistice k tzv. komunikačně-pragmatickému obratu, který s sebou nesl novou orientaci spočívající v přesunu pozornosti lingvistů od systémových a strukturních vlastností jazykového kódu (langue) k jeho řečovému fungování a užívání (parole) v měnících se podmínkách společenské komunikace. Reakcí na komunikačně-pragmatický obrat v translatologii byl vznik teorie skoposu s ní spojené nové směřování teorie překladu založené na funkčním přístupu (srov. Stolze 2001: 188). Nutno zdůraznit, že v československé teorii překladu byl funkční přístup přítomen dříve, a to díky tradici funkčního strukturalismu, jehož zásady ve svých teoretických přístupech dále rozpracovali a rozvinuli Levý i Popovič. V roce 1978 publikoval Hans J. Vermeer odbornou stat' s názvem *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*, která se stala základním kamenem nového, funkčně orientovaného přístupu v německé translatologii. Vermeer spolu s Katharinou Reiss svou teorii později dále rozpracoval a její výsledky publikoval v roce 1984 v monografii s názvem *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Teorie skoposu, která dnes již patří k obecným teoriím překladu v translatologii, vychází z premisy, že text vzniká za určitým účelem pro konkrétního recipienta, text jako takový je „interakčním jednáním“ (interaktives Handeln), (srov. Stolze 2001: 191). Dle Vermeera (1990: 31) je založena na „obecné teorii jednání“ (allgemeine Handlungstheorie):

Z této teorie jednání vyplývá překlad jako jednání i jako produkt tohoto jednání, tj. translát (Translat), jako situačně specifický komunikační prvek jednání: teorie skoposu nenazírá translát jako pouhý jazykový fenomén (více či méně nezávislý na konkrétní situaci, a tudíž fenomén „samostatný“), nýbrž také jako komunikační prvek jednání v určité situaci (Vermeer 1990: 31).<sup>5</sup>

Překlad je v teorii skoposu nazírán jako forma jednání, která se jako každá jiná lidská aktivita děje s určitou intencí a za určitým účelem. Ač oba tyto koncepty (intencionalita a účelnost) nemusí být vždy v souladu, jsou v procesu překladu přesto vždy přítomny (srov. Prunč 2007: 143). V souladu s intencionalitou a účelností překladu jako jednání Reiss a Vermeer vycházejí z předpokladu, že účel překladu je nejvyšší prioritou:

---

<sup>5</sup> Aus dieser Handlungstheorie ergibt sich Translation als Handlung und das Produkt dieser Handlung (das Translat), als situationsspezifisches kommunikatives Handlungselement: Nach der Skopostheorie wird ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von einer gegebenen Situation losgelöstes, „eigenständiges“) sprachliches Phänomen betrachtet, sondern als kommunikatives Handlungselement in Situation (Vermeer 1990: 31).

„Dominantou každého překladu je jeho účel“ (Reiss a Vermeer 1984: 96).<sup>6</sup> Svou definici překladu jako intenčního jednání přiléhavě zformulovali jako: „Pro překlad platí: ‚Účel světí prostředky‘“ (Reiss a Vermeer 1984: 101).<sup>7</sup> Založili tak nový přístup, pro nějž zvolili termín „skopos“ (Skopos) pocházející z řečtiny a označující „cíl“ či „účel“, v němž zdůraznili důležitost účelu a funkce překladu. Výhodiskem tohoto přístupu se stalo tzv. „pravidlo skoposu“ (Skoposregel) založené na premise, že každé jednání je určeno svému účelu, případně představuje funkci svého účelu. Pravidlo skoposu doplnili vedlejším podřízeným pravidlem, podle něhož lze skopos definovat jako „proměnnou závislou na recipientovi“ (*ibid.*).<sup>8</sup> Díky tomuto přístupu se důležitým faktorem stává recipient, na němž účel a s ním související kvalita překladu závisí. Překlad může být hodnocen jako kvalitní teprve tehdy, je-li dostatečně kvalitní pro konkrétního recipienta, pro něhož byl vytvořen. Důležitou podmínkou takového přístupu je zohlednění cílového recipienta či skupiny recipientů v jeho/jejich celkové komunikační situaci, jinými slovy: „Pod pojmem skopos rozumíme cílové zadání/cíl konkrétního překladu“ (*ibid.*).<sup>9</sup>

Těžiště překladu se tím od výchozího textu přesouvá k textu cílovému, zakotvenému v komunikační situaci recipienta. Výchozí text je v teorii skoposu definován jako „informační nabídka“ (Informationsangebot), který lze prostřednictvím překladu (tvorby translátu) přemístit do cílové kultury. Překlad tedy spočívá v nahrazení informační nabídky výchozího jazyka informační nabídkou jazyka cílového (srov. Prunč 2007: 144). Translát přitom musí být smysluplný a splnit ono vedlejší podřízené pravidlo skoposu, aby jej daný recipient v dané situaci byl schopen interpretovat a pochopit (srov. Prunč 2007: 144).

### 2.2.1 Sesazení originálu z trůnu

Hlavní význam teorie skoposu spočívá v přesunutí těžiště z výchozího textu ke skoposu závislém na recipientovi textu. Výchozí text je sice nedělitelným celkem, avšak jeho jednotlivé části mohou v závislosti na recipientovi nabývat různé míry relevance a tímto způsobem by měly být z hlediska recipienta nacházejícího se v konkrétní komunikační situaci také interpretovány. Tím je výchozí text vystaven bezpočtu možných interpretací, které jsou podmíněny bezpočtem možných komunikačních situací, v nichž se

---

<sup>6</sup> Die Dominante aller Translation ist deren Zweck (Reiss a Vermeer 1984: 96).

<sup>7</sup> Für Translation gilt: ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘ (Reiss a Vermeer 1984: 101).

<sup>8</sup> [...] rezipientenabhängige Variable (*ibid.*)

<sup>9</sup> Als Skopos versteht man die Zielvorgabe/das Ziel einer Translation (*ibid.*).

recipient může nacházet. Z této premisy vyplývá, že neexistuje pouze „jeden jediný originál“ (srov. Vermeer 1994), důsledkem toho tedy výchozí text či originál ztrácí svou výlučnost, přestává být „svatým“, což je v odborné literatuře definováno jako „sesazení svatého originálu z trůnu“ (Vermeer 1994: 42).<sup>10</sup>

To, co [...] s jistotou neexistuje, je „jeden jediný“ výchozí text. Existuje pouze konkrétně interpretovaný výchozí text [...]. „Jediný“ výchozí text se proto nemůže stát základem a východiskem pro „jediný“ překlad [...]. Výchozí text je sesazen z trůnu, překlad je této fikce zproštěn.<sup>11</sup>

Požadavek oproštění od „svatého originálu“ během procesu překladu s cílem dosáhnout předem daného účelu je úhelným bodem teorie skoposu (*ibid.*, 41):

Nyní přichází překladatel. V kontextu jeho činnosti by patrně mělo platit: „překládej funkčně!“ – To za jistých okolností také znamená: Vytvářej zčásti nový text, dokud není obsah pro zamýšleného recipienta srozumitelný! – Překladatel by neměl mít obavy ve jménu naplnění vlastního stanoveného cíle pozměnit špatně napsané výchozí texty!<sup>12</sup>

Z Vermeerova postulátu vyplývá, že neexistuje jeden jediný konkrétní výchozí text, neboť překladatel se při převodu dopouští jedné z mnoha interpretací předlohy v závislosti na jednom z mnoha zamýšlených recipientů překladu. Proto ani překlad jako cílový text není jedinou definitivní realizací předlohy. Překladatel výchozí text interpretuje s ohledem na funkci cílového textu, jakmile interpretaci dokončí, může dle jejích výsledků přistoupit k realizaci překladu, případně jeho modifikaci (srov. Prunč 2007: 145). Zároveň však je překladateli přisouzena velká dávka zodpovědnosti, neboť v pojetí teorie skoposu není nekvalitní výchozí text omluvou pro nekvalitní překlad. Naopak, apelováno je na profesionalitu překladatele, který má s přihlédnutím k účelu textu vytvořit co nejvyšší překlad, neboť výchozí text není „svátostí“, nýbrž jednou z mnoha variant závislých na konkrétní interpretaci založené na funkci textu a zamýšleném recipientovi.

---

<sup>10</sup> Entthronung des heiligen Originals.

<sup>11</sup> Was es [...] gewiß nicht gibt, ist ‚der‘ Ausgangstext. Es gibt nur einen je spezifisch interpretierten Ausgangstext [...]. ‚Der‘ Ausgangstext kann also auch nicht als Grundlage und Ausgangspunkt für ‚die‘ Übersetzung sein [...]. Er ist entthront, die Translation dieser Fiktion enthoben (Vermeer 1994: 42).

<sup>12</sup> Nun kommt der Übersetzer. Im Netz seiner Zusammenhänge sollte wohl stehen „übersetze funktionsgerecht!“ – Das heißt unter Umständen auch: Vertexte teilweise neu, bis die Sache für den intendierten Zielrezipienten verständlich ist! – Ein Übersetzer sollte keine Angst haben, schlecht verfaßte Ausgangstexte zur Erfüllung seines gesetzten Ziels neu zu vertexten! (Vermeer 1994: 41).

## 2.3 Metatexty

V této kapitole nastíníme teoretická východiska relevantní pro výzkum recepce překladu a originálu. Vycházíme především z teorie metatextů Antona Popoviče, které vypracoval v rámci teorie překladu. Čerpáme z Popovičovy monografie *Teorie umeleckého prekladu* (1975), v níž autor rozvinul svou dosavadní koncepci metatextu, a rovněž z kolektivního díla autorů Nitranské translatologické školy *Originál/preklad: interpretačná terminológia* (1983). Dotkneme se rovněž Genettovy literárněvědné koncepce paratextů, kterou rozpracoval ve své monografii *Seuils* (1987), německy (1989, *Paratexte*).

### 2.3.1 Recepce literárního díla a metakomunikace

Důvodem vzniku literárního díla je bezpochyby jeho recepce. Pokud originál či překlad nazíráme jako komunikační proces, můžeme v souladu s Popovičovým pojetím (1975: 42) jeho schéma zobrazit jako komunikační osu *autor – text – příjemce*. Proces tvorby literárního díla či překladu tedy nekončí jeho vytvořením, neboť literární dílo či překlad ožívají teprve v okamžiku recepce čtenářem. V procesu čtení text na čtenáře působí svým obsahem i estetickým účinkem. Estetické působení textu je ovlivněno interakcí textu a recipienta. Je nutno zdůraznit, že každý z účastníků literární komunikace, ať už jde o čtenáře, překladatele, literární historika, kritika apod., je primárně čtenářem (srov. Levý 1998: 53). Recepce textu je proto nezbytnou součástí komunikačního řetězce tvořeného autorem, textem a příjemcem, bez ní by byl neúplný. Existence čtenáře de facto zdůvodňuje smysl existence textu a recepce textu završuje jeho realizaci. Čtenář, jak upozorňuje Popovič (1975: 136), svou recepcí ovlivňuje výsledný text překladu: „[...] překladatel píše pro současného čitatele a že teda musí plne rešpektovať výrazové návyky, normy a konvencie svojho príjemcu.“

S ohledem na povahu recipienta a jeho úlohu v literární komunikaci lze stanovit základní typy recepce literárního díla. Vedle situace nejobvyklejší, kdy je recipientem čtenář laik, se však v roli recipienta textu ocitají i další, tzv. profesionální recipienti (překladatel, literární vědec, kritik, spisovatel, herec apod.). Dle Popoviče (1975: 217) každý z nich různou měrou navazuje na již hotový text: „[...] môže ďalej rozvíjať literárny proces, ba dokonca vytvoríť nový text. O takejto komunikačnej dimenzii pôvodného literárneho textu hovoríme ako o tzv. metakomunikácii.“

### 2.3.2 Definice

Popovič (1975, 1983) literární komunikaci dělí na primární a sekundární, již definuje jako „metakomunikáci“. Popovič „metatext“ definuje jako text sekundární komunikace a jeho vznik podmiňuje existencí „prototextu“ neboli textu primární komunikace. Společným rysem obou těchto textů dle Popoviče (1975: 224) „[...] je prechod sémantického jadra z jednoho do druhého textu.“ Popovič (*ibid.*, 225) texty dále dělí na „afirmativné“ (vyznačující se souhlasným či nepolemickým postojem) a „kontroverzné“ (vyznačující se nesouhlasným, polemickým či kontroverzním postojem) autora metatextu k prototextu. Dle zvolené strategie pak překladatel uplatňuje buď navazování „skryté“, nebo „zjevné“ (*ibid.*). V typologii metatextů je také zohledněna míra mezitextového navazování, a to v závislosti na faktu, zda prototext a metatext spojují jen jednotlivé prvky, větší pasáže textu či text jako celek (srov. Popovič 1975: 226).

### 2.3.3 Překlad a metatexty

Popovičova typologie metatextů zahrnuje celou škálu nejrozličnějších textů, nacházejících se mezi oběma výše zmíněnými krajními způsoby mezitextového navazování – od podobnosti minimální (*parodie*) až po maximální (*kopie*). Překlad jako *afirmativní metatext* stojí zhruba uprostřed této stupnice. Překlad totiž není pouhou nápodobou původního textu. Specifičnost překladu jako metatextu na rozdíl od ostatních metatextů (např. recenze, adaptace) dle Popoviče (1975: 233) je v tom, že „[...] při překladu dochází k výměně tematických a jazykových textů originálu v odlišných kulturních, literárních a jazykových podmínkách cílového textu.“ Vymezení místa překladu v rámci afirmativních metatextů přiblíží i reprodukčně-estetická funkce překladu – jako metatext je vůči původnímu dílu jako prototextu nositelem totožného sémantického invariantu a jeho cílem je zastupovat prototext v konkrétních kontextech. Dle Popoviče (1983: 127) je překlad jako metatext modelován na základě prototextu, prostřednictvím jeho stylistické rekonstrukce (tj. analýza jazykové i tematické výstavby prototextu). Toto modelování má vždy charakter jedné z možných variant existence výsledného textu překladu, neboť platí, že metatext nemůže prototext zcela nahradit ani jej zopakovat – překlad totiž nemůže být totožný s originálem.

Vztah mezi prototextem a metatextem je dynamický a jeho povaha je proměnlivá v čase. Metatext se v konkrétním okamžiku může stát prototextem a otevřít další komunikační řetězec. Překlad jako metatext se v takovém případě může stát prototextem a

obohatit tak domácí literaturu. Díky svému metakomunikačnímu charakteru má literární dílo potenciál vytvářet další budoucí komunikáty. Každé nově vzniklé dílo v sobě zároveň zahrnuje nejen konkrétní předcházející prototext, ale i související literární tradici.

### 2.3.4 Paratexty v Genettově koncepci

Pojetí paratextů, které vypracoval francouzský naratolog Gérard Genette (1987) ve své monografii *Seuils*, je rozšířeno zejména v západní evropské literární vědě. Genette vycházel z předpokladu, že literární dílo má potenciál generovat *texty odvozené* neboli *sekundární* (Müllerová 2010), *paratexty* (Genette 1987), které vznikly na jeho základě. Paratexty tvoří buď součást samotného literárního díla (knižní paratexty), případně stojí mimo něj (mimoknižní paratexty) a v Genettově pojetí tvoří významnou součást knižní komunikace, organizují a ovlivňují komunikaci mezi recipientem a primárním textem, zároveň usměrňují proces recepce literárního díla a také daný text propagují a recipienta lákají k jeho koupi či přečtení (srov. Müllerová 2010: 463).

Pojem *paratext* zavedl Genette v souvislosti se zkoumáním povahy literárního díla. Ve své koncepci vychází z předpokladu, že žádné literární dílo se nevyskytuje izolovaně, nýbrž je obklopeno jinými verbálními či neverbálními paratextovými elementy (např. jméno autora, knižní titul, prolog či ilustrace), které jej doprovázejí, doplňují, případně řídí jeho recepci. Každé literární dílo se v Genettově pojetí (1989: 9–10) skládá vždy ze dvou částí – „textu“ (Text) a „paratextu“ (Paratext). Paratexty utvářejí knižní i mimoknižní prostor, v němž se odehrává literární komunikace. Paratexty Genette (*ibid.*, 13–14) rozděluje na dvě základní skupiny, a to na vnější – „epitexty“ (Epitexte), a vnitřní – „peritexty“ (Peritexte), v Genettově schématu *peritexty* spolu s *epitexty* dohromady utváří *paratext* jako celek.

- *Peritexty* (vnitřní nebo knižní paratexty, sekundární knižní texty, knižní netexty) tvoří součást vlastního literárního díla, obklopují a doplňují jej (např. jméno autora, titul, záložkové texty, předmluva a doslov, věnování, obsah, názvy kapitol atd.).
- *Epitexty* (vnější nebo mimoknižní paratexty, sekundární mimoknižní texty, mimoknižní netexty) jsou utvářeny všemi sekundárními texty vyskytujícími se v okolí vlastního literárního díla, které vstupují do procesu literární komunikace mezi autorem a čtenářem (např. interview, deníkové zápisky, dopisy atd.)

Z výše uvedeného výčtu jednotlivých paratextových elementů lze dovodit jejich různorodý charakter i rozsah. Paratexty obecně jednak utvářejí text jako literární dílo, které se v dané podobě prezentuje čtenářstvu, jednak ovlivňují recepci literárního díla, aby byla



co nejkvalitnější. Patrně proto Genette (*ibid.*, 10) paratext metaforicky přirovnává k *prahu*, jehož překročením se čtenář může libovolně pohybovat mezi vnitřním světem literárního díla a vnějším světem diskurzu o literárním díle.

Z výše uvedených poznatků vyplývá, že Popovičovy metatexty a Genettovy paratexty spojuje schopnost literárního díla generovat texty odvozené literární komunikace, které vznikly na jeho základě. Přesto se obě teoretické koncepce překrývají jen částečně. Popovičova koncepce metatextů se odvíjí od překladu, který v jeho teorii tvoří pomyslný centrální bod, kolem něhož se shlukují další texty (prototexty i metatexty). I proto Popovičovu teorii metatextů považujeme za zásadnější pro translatologii. Genettova koncepce paratextů vznikla pro popis literární komunikace. Paratexty v Genettově pojetí nezahrnují překlad. Popovič k metatextům nezařazuje ilustrace.

## 2.4 Autopřeklad

V této kapitole se budeme podrobně zabývat fenoménem autopřekladu, jenž je úzce spjat s bilingvismem autora. Představíme několik charakteristických aspektů, které se s problematikou autopřekladů pojí a na jejich základě posléze kategorizujeme základní pojmy založené na vztahu autopřeklada k překladu obecně a autopřekladu, které budou východiskem pro pozdější materiálovou analýzu. Čerpáme především z monografie *The Bilingual Text* (2007) amerických literárních kritiček Jan Walsh Hokenson a Marcelly Munson.

### 2.4.1 Autopřeklad a metody jeho zkoumání

Autopřeklad jako fenomén má v literárním vývoji mnoha kultur bohatou a dlouhou tradici, čítající více než dva tisíce let. Mnoho bilingvních autorů se zároveň věnovalo také autopřekladu (Samuel Beckett, Milan Kundera, Vladimir Nabokov atd.), a sami se tak stali předmětem výzkumů v oblasti translatologie i literární vědy. Koncepce autopřekladu a bilingvních autorů se do popředí zájmu translatologů dostala především v posledních třech desetiletích (Grutman 2009, Federman 1996, Beaujour 1995, Fitch 1988), nejpodrobněji se jí ve své monografii *The Bilingual Text* (2007) věnovaly Hokenson a Munson. Autoři zkoumající problematiku autorského překladu a bilingvních autorů upozorňují na fakt, že tyto komplexní fenomény byly translatology často opomíjeny, ne-li zcela ignorovány.

Hokenson a Munson uvádějí dva hlavní důvody tohoto vědomého odmítání autorského překladu. Prvním z nich je historický vývoj západního literárního kánonu a s ním spojená výrazná tendence k monolingvistu, která vedla k odmítání překladu jako takového (renesance), případně zdůrazňovala jeho nemožnost (romantismus). V praxi tedy literární kritici, lingvisté i translatologové dílo daného bilingvního autora povětšinou analyzovali pouze v jednom z jeho jazyků, zatímco ignorovali jeho autopřeklady (či naopak). Jako druhý důvod lze uvést neméně významný problém způsobený nejednotnou terminologií vyplývající z faktu, že jak literární vědci, tak translatologové při definování autopřekladu a bilingvního textu používali kategorie vycházející z monolingvního přístupu, kterými tento fenomén nelze uspokojivě postihnout. Autopřeklad se ze své podstaty vymyká obecným translatologickým konceptům, neboť při jeho vzniku na něj nelze aplikovat tradiční model autor – překladatel.

Při pokusu o klasifikaci autopřekladu jako literárního či překladatelského počínu tak vyvstalo mnoho (dodnes nezodpovězených) otázek – např. pokud dané dílo existuje

simultánně ve dvou jazycích a kulturách, lze oba texty z pera autopřekladatele charakterizovat jako originály, nebo se jedná o originál a překlad?, je každý z textů úplný a samostatný?, jak hodnotit autopřeklad s ohledem na změny a ztráty, k nimž při jeho vzniku nevyhnutelně dochází?, lze každou jazykovou verzi textu zařadit do monolingvní literární tradice a kánonu?, lze obě verze textu vzájemně poměřovat?, pokud ano, jakým způsobem?, jak hodnotit specifické postavení bilingvního autopřekladatele vůči oběma textům? (srov. Hokenson a Munson 2007: 1–2). Všechny tyto otázky jen dokládají, o jak komplexní a dosud neprobádaný fenomén v translatologii (i literární teorii) se jedná.

Terminologická nejednoznačnost v oblasti translatologie je patrná nejen ze synonymního užívání některých pojmů, jejichž definice se de facto překrývají [např. *autopřeklad* či *autorský překlad/bilingvní psaní – self-translation/bilingual writing* (srov. Hokenson a Munson 2007: 12)], ale i z rozdílných definic autorského překladu pocházejících od jednotlivých teoretiků. Z tohoto důvodu se pokusíme autopřeklad definovat z několika úhlů pohledu, a to vždy ve spojitosti s konkrétním fenoménem, s nímž bezprostředně souvisí.

#### 2.4.2 Definice

„Autopřeklad“ (označován také jako *autorský překlad*, *self-translation*, *auto-translation*) je fenomén, který Popovič (1976: 19) definoval jako „překlad původního díla do jiného jazyka autorem samotným.“<sup>13</sup> Popovičovu definici považujeme za dobré východisko pro pokus o vysvětlení autopřekladu jako komplexního fenoménu, s nímž se pojí bezpočet zajímavých a složitých aspektů (např. bi-/multilingvismus, bi-/multikulturnost, problematika identity, interdisciplinarita atd.).

Autopřekladatelé, pohybující se na hranici mezi dvěma (či více) jazyky a kulturami, jsou ze své podstaty osobami bi-/multilingvními a zároveň bi-/multikulturními. Také proto mnoho teoretiků považuje autopřeklad za těsněji spjatý s fenomény bilingvismu či multilingvismu, tj. schopností přirozeně komunikovat v obou jazycích a pohybovat se v obou kulturách, než s vlastním překladem jako takovým. Z tohoto důvodu je autopřeklad často zkoumán ve spojitosti s problematikou identity (srov. Rabacov 2013: 66). Autopřekladatel, který na rozdíl od běžného překladatele překládá své vlastní dílo, může během překladu více inklinovat k provedení konkrétních změn v cílovém textu, což mnozí

---

<sup>13</sup> [...] the translation of an original work into another language by the author himself (Popovič 1976: 19).

teoretici v oblasti translatologie i literární vědy považují za *zradu* vůči předloze, a patrně také proto autopřeklad zcela ignorují, případně mu věnují jen malou pozornost. Pro účely této práce budeme nadále jednotně používat pojem *autopřeklad*, neboť tento termín je v translatologických teoretických textech používán poměrně důsledně.

### 2.4.3 Jednota autora a překladatele

Jedním z nejzásadnějších rysů autopřeklada je jednota autora a překladatele, kterou Hokenson a Munson (2007: 4) definují jako „bireferenci“ (bireferentiality). Ta na rozdíl od vlastního překladu spočívá v autopřekladatelském podvojném vztahu k originálu i obecně mimojazykové realitě, z níž originál vzešel – autopřekladatel tak při tvorbě překladu kromě originálu může vycházet rovněž z vlastní zkušenosti, autorského záměru i mimojazykové reality, na nichž se předloha zakládá. Tyto všechny zdroje zároveň převádí do cílového jazyka. Tím odkazuje nejen na původní dílo, ale také na mimojazykovou realitu, jež se stala základem předlohy (srov. Hokenson a Munson 2007).

### 2.4.4 Autopřeklad a bilingvismus

Hokenson a Munson (2007: 14) *autopřekladatele* definují jako „bilingvní autory ovládající dva literární jazyky: texty v obou jazycích vytváří a zároveň texty do těchto jazyků překládají.“<sup>14</sup> Bilingvismus a bikulturnost, jsou fenomény vnitřně neoddělitelné od činnosti autopřekladatele a dle Rabacova (2013: 67) „je autopřeklad pravým projevem bilingvismu.“<sup>15</sup> Proto je bilingvismus s autopřekladem spjat těsněji než s překladem běžným. Patrně proto tento fenomén definuje také pomocí synonymních pojmů jako „bilingvní překlad“ (bilingual translation) či „bikulturní překlad“ (bicultural translation) (*ibid.*, 66). Autopřekladatel během jazykového a kulturního překódování vlastního textu v závislosti na volbě cílového jazyka a kultury odlišně zprostředkovává události a zážitky a dopouští se tak vědomé manipulace předlohy s cílem umožnit cílovému publiku pochopit a recipovat text v odlišném kulturním a jazykovém prostředí. Díky svému specifickému postavení nemusí autopřekladatel zohledňovat nedotknutelnost předlohy ani jejího autora a svou pozornost kromě výchozího textu zaměřuje především na recipienta v cílové kultuře, s nímž se snaží navázat dialog. Je logické, že se pod vlivem výše uvedených okolností

---

<sup>14</sup> [...] bilingual writers who have two literary languages: they compose texts in both languages, and they translate texts between those languages (Hokenson a Munson 2007: 14).

<sup>15</sup> [...] the self-translation is a pertinent manifestation of bilingualism (Rabacov: 2013: 67).

snáze dopouští změn v překladu, kterých by se běžný překladatel snažil spíše vyvarovat (srov. Rabacov 2013: 66).

#### **2.4.5 Autopřekladatelova manipulace s předlohou**

Sklon autopřekladaře k vědomé manipulaci s předlohou reflektují i Hokenson a Munson a definují jej pojmem „transtylizace“ (transtylization). Transtylizace je v tomto pojetí relativně otevřeným modelem, který je schopen pojmut mnoho variant textové manipulace, od pasáží podobných až po výrazné rozdíly mezi jednotlivými textovými verzemi (srov. Hokenson a Munson 2007: 195–196). V kontextu teoretických přístupů analyzujících problematiku autopřekladaře dle našeho názoru model transtylizace nabízí inovativní úhel pohledu na autopřeklad jako text ovlivněný dvěma kulturními a jazykovými prostředími, jenž by proto měl být analyzován jako interakce dvou jazyků a kulturních prostředí, jinými slovy jako dialog autora-překladaře s recipientem, cílovou kulturou a jejími specifiky (srov. Hokenson a Munson 2007: 198).

#### **2.4.6 Autopřeklad a metakomunikace**

Transtylizace není v translatologii jediným ani novým modelem svého druhu, neboť o „přestylování“ jako třetí fázi překladařovy práce následující po „pochopení“ a „interpretaci předlohy“ pojednal již Levý (1998: 53–68). Modelu transtylizace je podobný i Popovičův (1975, 1983) model metakomunikace, do něhož byl zahrnut rovněž autopřeklad. Překlad i autopřeklad patří do kategorie afirmativních metatextů vznikajících na základě manipulace s prototextem. Autopřeklad Popovič (1975: 228) řadí k tzv. „autorským metatextům“. Na rozdíl od překladu autopřeklad jako metatext vzniká navazováním, jehož tvořivým subjektem je sám autor prototextu. Autopřeklad je manifestací autora bilingvismu a zároveň tvůrčího rozdělení jeho kreativního potenciálu (na autora a překladaře). Ve svém modelu metakomunikace Popovič okrajově reflektuje rozdíly mezi adaptací a autopřekladem, mezi nimiž může být tenká hranice. Zdůrazňuje, že jednota autora a překladaře neznamena absolutní shodu metatextu s prototextem, tvorbou autopřeklada (stejně jako u překladu) autor otevírá text novému příjemci a tím ruší jeho neopakovatelnost a jedinečnost, v opačném případě by se dle Popoviče již nejednalo o autopřeklad, nýbrž o „autorské prepracovanie textu“ (Popovič 1983: 231).

Popovičův model umožňuje zhodnotit autorskou strategii při metatextovém navazování – odhalit přenos sémantického invariantu, zrekonstruovat výrazové posuny i

styl metatextu. Díky možnosti zachytit širokou škálu změn a posunů, k nimž při vzniku autopřekladu došlo, jej považujeme za vhodný model pro tohoto fenoménu.

#### 2.4.7 Autopřekladař jako kulturní mediátor

Autopřeklad je text existující paralelně ve dvou jazykových systémech a kulturách, a proto jej nelze uspokojivě analyzovat tradičními monolingvními nástroji ani na něj zcela aplikovat translatologickou terminologii. Důsledkem je jen částečné poznání autopřekladu jako komplexního fenoménu, které je mj. způsobeno i malou pozorností stran odborníků a teoretiků z oblasti translatologie a literární vědy. Jako možné řešení tohoto problému Hokenson a Munson navrhuji opustit zažitě nazíraní autopřekladu jako procesu i produktu odehrávajícího se pouze v jednom jazyce a kulturním prostředí a místo dosavadního komparativního přístupu, založeného na hledání rozdílů mezi danými texty, jazyky a kulturami, se začít soustředit na jádro bilingvního textu a hledat průsečíky a překryvy mezi originálem a autopřekladem (srov. Hokenson a Munson 2007: 4). Tento přístup upomíná na Pymův (1998) koncept „interkultury“ založený na premise, že skutečný překladatel se pohybuje uprostřed jazyků i kultur – díky svému aktivnímu působení v obou jazycích a kulturách současně je schopen tyto své znalosti aplikovat simultánně a tím vytvářet *mezizónu* průsečíků a přesahů. Pym (1998: 181) tedy postuluje, že „každý překladatel je minimální interkulturou.“<sup>16</sup> Dle Hokenson a Munson „zejména autopřekladař představuje tento jazykový a kulturní přesah par excellence, a to jak osobnostně, tak literárně“ (Hokenson a Munson 2007: 4).<sup>17</sup>

Rabacov (2013: 66) v této souvislosti nabízí definici „[...] autopřekladaře, jenž se stává mezikulturním mediátorem [...]“.<sup>18</sup> Autopřekladař svou překladatelskou činností – mezijazykovým převodem i mezikulturním přenosem umožňuje nejen mezijazykové, ale také mezikulturní porozumění. Pro recepci a pochopení autopřekladu je nezbytné analyzovat všechny verze textu pocházející od stejného autopřekladaře, neboť každá z těchto verzí si zaslouhuje recipientovu pozornost a interpretaci (srov. Rabacov 2013: 66). Jen tak je možné pochopit a interpretovat autopřekladařovu literární činnost jako celek.

---

<sup>16</sup> [...] every translator is a minimal intercultural (Pym 1998: 181).

<sup>17</sup> The self-translator in particular embodies such linguistic and cultural overlap par excellence, in person and in literature (Hokenson a Munson 2007: 4).

<sup>18</sup> [...] the self-translator becomes a cross-cultural mediator [...] (Rabacov (2013: 66).

Specifické postavení autopřekladaatele v interkultuře, tj. jakési *mezizóně* tvořené přesahy mezi jazyky, kulturami a texty, dle našeho názoru ovlivňuje jeho způsob konstruování fikčního světa díla pro různá publika, který se v praxi manifestuje kreativním jazykovým stylem (slovní hříčky, kreolizace, inovativní a specifický styl). Na rozdíl od klasického překladatele, který osciluje mezi strategií naturalizující a exotizující, vede autopřekladatel specifický dialog s recipientem cílové kultury a při překladu může spíše inklinovat ke strategii naturalizující.

#### 2.4.8 Autopřekladatel a vliv osvojené identity

Autopřekladatele a charakter jejich literární tvorby bezesporu ovlivňuje i nabytí identity, kterou si osvojili spolu s dalším jazykem, a proto dle našeho názoru hraje bilingvismus v jejich osobním i literárním životě zásadní roli. Vliv identity na literární tvorbu (ať již autopřeklad či bilingvní psaní) je také ústředním tématem monografie *Lives in Translation* (2003), kterou vydala francouzsko-americká spisovatelka a pedagožka, Isabelle de Courtivron. Soustřeďuje zde úvahy, eseje a stati čtrnácti bi-/multilingvních autorů, v nichž daní přispěvatelé zkoumají vliv bi-/multilingvismu nejen na svůj osobní život, ale především na vlastní literární tvorbu a kreativitu. V úvodní eseji Courtivron (2003: 1) klade mnoho podnětných otázek, které mohou čtenáře podnítit k úvahám o fenoménu bi-/multilingvismu v širších perspektivách:

Být bilingvní. Co to znamená? Žít ve dvou jazycích, mezi dvěma jazyky nebo v překryvu mezi nimi? Jaké to je psát v jazyce, v němž jste nevyrůstali? Tvořit jinými slovy než těmi, v nichž se vytvářely vaše nejranější vzpomínky, slovy natolik vzdálenými zvukům domova a dětství a původu? (Courtivron 2003: 1).<sup>19</sup>

Mnozí z přispěvatelů si druhý/další jazyk osvojili již v útlém věku, jiní až v dospělosti. V mnoha případech se jedná emigranty, kteří byli z různých důvodů nuceni opustit svou vlast a domácí kulturu a v novém prostředí si museli osvojit další cizí jazyk, s nímž nabyli nové identity v novém kulturním prostředí. Důvody pro vznik bi-/multilingvismu jsou různé (bilingvní rodiče, multilingvní prostředí či kultura, výběr druhého jazyka z politických, estetických, emočních důvodů, pohyb mezi minoritním a majoritním jazykem v rámci jednoho státu, život v multilingvním státě), úroveň osvojení

---

<sup>19</sup> What does it mean? Living in two languages, between two languages, or in the overlap of two languages? What is it like to write in a language that is not the language in which you were raised? To create in words other than those of your earliest memories, so far from the sounds of home and childhood and origin? (Courtivron 2003: 1).

druhého jazyka může také variovat (od perfektního bilingvismu, přes osvojení úspěšné až po vytvoření specifického osobního autorova jazykového stylu založeného na kreolizaci obou jazyků) stejně jako věk osvojení druhého jazyka. Bi-/multilingvní autoři a autopřekladaelé svou jazykovou i kulturní identitu charakterizují jako *duální* či *rozštěpenou* (srov. Courtivron 2003: 4). Zdůrazněna je rovněž vyšší senzitivita bi-/multilingvních autorů vůči jazykům a vyjadřování obecně.

Specifický pro bi-/multilingvní autory a autopřekladaele je pohyb mezi dvěma/více jazyky a stírání hranic mezi jednotlivými identitami. Jako průvodní jev bi-/multilingvismu uvádějí problematiku identity, mnohdy existenciální úzkost plynoucí z hledání sebe sama a své pozice mezi jazyky a kulturami. Jedním dechem však vyzdvihují rovněž emocionální i literární obohacení, které jim bi-/multilingvismus přináší (srov. Courtivron 2003: 2–3).

#### **2.4.9 Důvody autopřeklada**

Pro podání uceleného popisu fenoménu autopřeklada se pokusíme klasifikovat nejzásadnější důvody ovlivňující motivaci autopřekladaelů překládat své vlastní dílo. Dle Rabacova (2013: 68) motivaci autopřekladaele ovlivňují dvě hlavní skupiny faktorů, a to „faktory sociolingvistické“ (sociolinguistic factors), tj. objektivní, dané vlivem autopřekladaelova okolí, které působí silněji, a „faktory individuální“ (individual factors), tj. subjektivní, vycházející z potřeb autopřekladaele.

K *sociolingvistickým faktorům* patří např. kulturní dominance jednoho z jazyků v multilingvním prostředí a rozhodnutí autopřekladaele přeložit dílo z jazyka minoritního do jazyka dominantního, případně kulturní dominance jednoho z jazyků v mezinárodním kontextu a rozhodnutí autopřekladaele přeložit dílo z jazyka národního do některého ze světových jazyků a tím rozšířit potenciální okruh svých čtenářů, či se naopak uchýlit k opačné strategii a dílo v některém ze světových jazyků přeložit do jazyka národního s cílem obohatit jeho vývoj. K *individuálním faktorům* patří např. nedůvěra autopřekladaele k výkonu jiného překladaele či (téměř) perfektní bilingvismus, díky němuž je autopřekladael ochoten i schopen si své dílo přeložit sám.



Německá translatoložka Eva Gentes (2009), která se rovněž zabývá tematikou autopřeklada, nabízí jinou kategorizaci důvodů ovlivňujících motivaci autopřekladaatele k tvorbě autopřeklada, které dělí do čtyř hlavních oblastí:

1. *literární důvody* – nespokojenost autora se stávajícími překlady a snaha interpretovat dílo dle vlastních představ vede autora k tvorbě překlada vlastního díla, případně k revizi stávajícího překlada
2. *ekonomické důvody* – rozšíření okruhu čtenářů
3. *politické důvody* – způsobené např. zákazem autorovi publikovat své dílo v konkrétním státě, což vede ke ztrátě původního publika a autora motivuje přeložit své vlastní dílo do jiného jazyka a najít tak nové čtenářstvo
4. *osobní důvody* – nerovnováha mezi užívanými jazyky: píše-li autor v jednom ze svých jazyků, druhý je zanedbáván, tato disproporce je překladem vyrovnána.

#### **2.4.10 Tři koncepce (auto)překlada**

Autopřekladaatel vlivem bireference na rozdíl od běžného překladaatele může inklinovat k provedení změn s cílem přiblížit překlad recipientovi zakotvenému v cílovém kulturním prostředí. Autopřekladaatel tedy předlohu podrobuje interpretaci, jež je podmíněna komunikační situací cílového recipienta, originál tím pozbývá své „authority“ a během překlada podléhá stylistickým změnám orientovaným na cílového recipienta, které Popovič (1975: 132) definuje jako „adaptáci“, tj. uplatnění domácího stylu v překlada. Výše zmíněný rys „nerespektování autority“ originálu je dle našeho názoru styčným bodem mezi teorií skoposu, fenoménem autopřeklada a vztahem autopřekladaatelů k (ne)překládání vlastních děl a literárních děl jiných autorů obecně. Abychom tuto motivaci autopřekladaatelů pochopili komplexně a lépe, rozhodli jsme se na příkladu třech českých bilingvních autorů a (auto)překladaatelů ukázat jejich vztah k překlada a autopřeklada. Pro účely této diplomové práce jsme vymezili tři typy koncepcí v závislosti na vztahu daného bilingvního (bilaterárního a bikulturního) autora k ne/překládání 1. literárních děl obecně a 2. vlastních děl.

- *Autopřeklad* (Self-translation) – rozhodnutí bilingvního autora překládat si své dílo (jeho část) sám
- *Nepřekládání* (Non-translation) – rozhodnutí bilingvního autora nepřekládat vůbec
- *Nepřekládání vlastních děl* (Self-non-translation) – rozhodnutí bilingvního autora nepřekládat svá díla sám, nýbrž je svěřit jiným překladaatelům

Pojem „autopřeklad“ jsme již definovali na předchozích stránkách této kapitoly. Při definici pojmu „nepřekládání“ vycházíme z Touryho (1995: 58) „vstupní normy: překladatelská politika“ (preliminary norm: translation policy), zahrnující souhrn faktorů, které v daném okamžiku regulují výběr daných textů určených pro převod do cílového jazyka a cílové kultury. Tato norma platí tehdy, je-li zjištěno že výběr textů pro překlad není náhodný (srov. Toury 1995: 58). Špirk (2011: 60), vycházejí z výše uvedené Touryho překladové normy, definuje „nepřekládání“ (non-translation) jako „opak k výběru textů pro překlad“ [...], jenž je nicméně nedílnou součástí kulturního kontextu překladu a neoddělitelný od svého známějšího protějšku [...]“<sup>20</sup>. Při definici konceptu nepřekládání vycházíme z Duarteho podnětných úvah o tomto fenoménu, jež definuje jako absenci textů výchozí kultury v prostředí kultury cílové a uvádí různé důvody (např. jazyková blízkost, bilingvismus, kulturní vzdálenost, institucionální cenzura, ideologické embargo atd.), které se na jeho vzniku podílejí (srov. Duarte 2000). Pro účely této diplomové práce zúžíme množinu mnoha různorodých faktorů, které (ne)vznik konkrétního překladu ovlivňují, a soustředíme se pouze na osobu daného překladatele a jeho důvody. Pojem „nepřekládání“ tedy definujeme jako rozhodnutí samotného bilingvního autora nepřekládat cizí dílo. Pojem „nepřekládání vlastních děl“ je kombinací obou předchozích a definuje situaci, v níž se bilingvní autor rozhodne své vlastní dílo nepřekládat.

V empirické části diplomové práce představíme tři české bilingvní autory a spisovatele – Milana Kunderu, Františka Listopada a Michaela Stavariče – a zaměříme se na jejich vztah k překladu a autopřekladu. Jako bilingvní autoři jsou tito spisovatelé rozkročení mezi dvěma jazyky a kulturami, svou tvorbou překračují jejich hranice. Jejich bilingvismus je spojen s migrační zkušeností a (mnohdy i) ztrátou čtenářstva. Nejprve jednotlivé autory blíže představíme a na základě dostupných pramenů se pokusíme zrekonstruovat jejich důvody a motivaci k tvorbě či odmítnutí překladu a autopřekladu. Důvody jednotlivých bilingvních autorů se pokusíme kategorizovat dle výše uvedené typologie Rabacova a Gentesové na *sociolingvistické* a *individuální*, které dále rozdělíme na *literární*, *ekonomické*, *politické*, *osobní*. V závislosti na postojích těchto autorů k autopřekladu a překladu jednotlivé autory přiřadíme ke stanoveným pojetím (*autopřeklad*, *nepřekládání*, *nepřekládání vlastních děl*).

---

<sup>20</sup> Non-translation, the reverse side of the ‘choice of texts to be translated’ [...] is, nevertheless, part and parcel of the cultural context of translation, as inseparable from its more familiar opposite [...] (Špirk 2011: 60).

## 2.5 Výrazové posuny v překladu

V této kapitole představíme základní teoretická východiska pro translatologickou analýzu překladu. Vycházíme z typologie výrazových posunů v překladu, kterou Anton Popovič vypracoval v rámci teorie překladu. Čerpáme především ze zásadních translatologických Popovičových děl, k nimž patří *Překlad a výraz* (1968), v němž nastínil typologii výrazových posunů v překladu, *Poetika umeleckého překladu* (1971) a *Teorie umeleckého překladu* (1975), v níž autor svou dosavadní koncepci dále rozvinul.

### 2.5.1 Výrazové posuny a přínos funkčního přístupu v překladu

Během překladu dochází k výměně jazykového materiálu. Pokud mezi originálem a překladem nelze deklarovat přímou a bezprostřední rovnocennost dvou jazykových kódů (z důvodu jazykových, literárních či kulturních odlišností), poté se překlad v porovnání s originálem posouvá, tj. některé prvky textu se sice realizují, avšak jiné ubývají a další naopak přibývají. Podstatné je, aby ztráty, k nimž při převodu došlo, byly alespoň částečně nahrazeny. Popovič (1975: 118) tyto změny, které v porovnání s originálem při tvorbě textu překladu nastaly, definuje jako „výrazové posuny“.

Text překladu se v Popovičově schématu (1971: 53) skládá z „invariantu“ neboli neměnného sémantického jádra, jež je možné získat postupnou sémantickou kondenzací textu, a „variantních částí“ neboli prvků podléhajících formálním změnám způsobeným překladatelskou recepcí. K variantním prvkům Popovič (1975: 118–119) řadí rovněž „úbytky“ způsobené převodem informace z jazyka výchozího do jazyka cílového, které jsou neustále vyrovnávány pomocí „užitečné redundance“. Tento přístup umožňuje překladateli činit relativně svobodná rozhodnutí při výběru prostředků, s čímž souvisí nejen formální změny v textu, ale i ztráty na jedné straně, či přidávání konkrétních prvků na straně druhé. Popovič (*ibid.*, 119) jej definuje jako „princip funkčnej ekvivalence“.

Princip funkčního nahrazení ztrát při překladu zmiňuje rovněž Levý (1998: 132) v souvislosti s Fischerovou školou, která jej definuje jako „kompenzaci“ spočívající v ochuzení či obohacení díla na konkrétních vybraných místech, přičemž je nezbytné jednotlivá řešení podříditi výsledné hodnotě díla jako celku.

Dle Popoviče je princip funkční ekvivalence jako nástroje konkrétního výrazového posunu předpokladem pro překonání nesouměřitelností během překladu a dosažení věrnosti překladu:

Výrazový posun je prejavom nemožnosti dosiahnuť úplnú vernosť originálu, ale paradoxne je aj prejavom úsilia vyhnúť sa „nevernosti“ a dosiahnuť totožnosť za cenu istej zmeny. K posunom nedochádza len preto, že prekladateľ chce dielo zmeniť, ale aj preto, že sa ho usiluje čo najvernejšie vyjadriť, zmocniť sa textu v jeho totalite. Tvorba prekladu spočíva v umení byť verným originálu ako celku. Preto sa vernosť, a voľnosť nemôžu klásť proti sebe, ale treba ich traktovať v dialektickej súhre. (Popovič 1975: 121)

V souladu s výše uvedenými tezemi se domníváme, že funkční přístup v překladu překladateli v případě neexistence adekvátního formálního prvku v cílovém jazyce vzhledem k jazyku originálu umožní zvolit jiné korespondující výrazové alternativy při zachování významového jádra textu. Funkční přístup tedy umožňuje překonat nesouměřitelnost dvou jazykových systémů. Měřítkem funkčnosti překladu je výrazová ekvivalence neboli stylová rovnocennost vybraných prostředků mezi výchozím a cílovým textem, přičemž tyto prostředky nemusí být nutně totožné (srov. Popovič 1975: 112). Průvodním jevem hledání výrazových alternativ bývají výrazové posuny.

### 2.5.2 Typologie výrazových posunů v překladu

Výrazové posuny se dle Popoviče (1975: 122) odehrávají na dvou základních úrovních textu – mikrostylistické a makrostylistické. Základní dělení obou úrovní Popovič (1971, 1975) přejímá od Reiss (1968: 375).<sup>21</sup>

Na rozdíl od výrazových posunů na úrovni makrostylistické, týkajících se tematické výstavby díla, s níž překladatelé obvykle nemanipulují, se většina překladatelských operací a zásahů týká zvládnutí výrazové (tj. jazykové) výstavby cílového textu. Většina výrazových posunů tedy probíhá především na úrovni mikrostylistické, na níž překladatel musí zvládnout vyřešit různorodé jazykové problémy povahy lexikální, gramatické, sémantické i stylistické.

---

<sup>21</sup> Mikrostylistické posuny se odehrávají na jazykové úrovni (slovo – věta), která odpovídá mikrokontextové úrovni definované Reiss, zatímco makrostylistické posuny se dějí na tematické úrovni (věta – celkový text), která odpovídá makrokontextové úrovni definované Reiss (srov. Reiss 1968: 375).

### 2.5.2.1 Výrazové posuny na úrovni makrostylistické

Výrazové posuny na makrostylistické úrovni se týkají především tematické výstavby díla, tj. místa, času, děje, postav a kompozice. Popovič (1975: 122) uvádí tři základní typy posunů, které se na makrostylistické úrovni díla mohou vyskytnout:

- *Aktualizácia* – neboli úpravy času ve všech třech rovinách díla (na úrovni času výpovědi, času zobrazovaného světa, času historického)
- *Lokalizácia* – neboli úpravy týkající se místa díla (situování děje do prostředí cílové kultury)
- *Adaptácia* – neboli kompoziční úpravy týkající se postav, reálií apod. (změny žánru díla)

### 2.5.2.2 Výrazové posuny na úrovni mikrostylistické

K většině posunů při překladu dochází na mikrostylistické úrovni textu. Tyto posuny jsou způsobeny nejen nesouměřitelností dvou jazykových systémů, kulturních a situačně kontextových norem, ale také idiolektem překladatele a jeho výrazovými sklony. Na mikrostylistické úrovni Popovič (*ibid.*, 123) uvádí následující posuny:

1. *Výrazová zhoda* – adekvátní vystižení významového invariantu originálu
  - a. *výrazová substitúcia* – nahrazení nepřeložitelných výrazových prvků typických pro výchozí jazyk domácími prvky s podobnou výrazovou hodnotou (idiomy, pořekadla, ustálená spojení)
  - b. *výrazová záměna* – nahrazení nepřeložitelných výrazových prvků typických pro výchozí jazyk obohacením překladu na jiném místě s cílem zachovat výslednou výrazovou hodnotu překladu
2. *Výrazové zosilňovanie* – záměrné zdůrazňování některých výrazových prvků originálu (expresivnost)
  - a. *výrazová typizácia* – záměrné zdůrazňování typických rysů originálu
  - b. *výrazová individualizácia* – záměrné upřednostnění překladatelova idiolektu
3. *Výrazové zoslabovanie* – nivelizace typických výrazových vlastností originálu a s nimi spojené ochuzení jeho stylu
  - a. *výrazová nivelizácia* – ochuzení překladu o jedinečné výrazové prvky originálu
  - b. *výrazová strata* – vypuštění jedinečného a důležitého výrazového prvku originálu, pro nějž v překladu neexistuje ekvivalent

Veškeré prvky spadající pod makrostylistickou rovinu textu v originálu (téma, čas a prostor díla, postavy apod.) dle Popoviče (*ibid.*, 122) existují „len ako obligátne fakty textu, s ktorými sa nemusí“ manipulovať, lebo nepodliehajú procesu translácie.“ Z Popovičova pojetí (1971, 1975) posunů na mikro- i makrostylistické úrovni tedy vyplývá, že zatímco výrazové posuny na úrovni mikrostylistické jsou v procesu překladu průvodním jevem, posuny na úrovni makrostylistické by neměly probíhat přímo, neboť tematické celky díla obecně jsou neměnnými fakty textu, proto by případným posunům měly podléhat pouze nepřímo, jako výsledek výrazové obměny textu.

Popovič, vědom si faktu, že překlad je konglomerátem poetiky autora i překladatele, ve své koncepci dále kategorizoval stylistické postoje překladatele. Vychází z aktu, že v překladu kromě posunů konstitutivních –, které jsou objektivně nevyhnutelné, neboť vyplývají z rozdílů mezi jazyky, autorskými poetikami a styly originálu a překladu, existují rovněž posuny individuální utvářející poetiku překladatele. Během procesu tvorby překladu může překladatel k invariantnímu obsahu originálu zaujmout rozmanité stylistické postoje, které charakterizují jeho individuální poetiku. Tyto individuální stylistické postoje Popovič klasifikuje dle polského teoretika E. Balcerzana (*ibid.*, 132) následujícím způsobem:

- *nulový stylistický postoj* – tendence překladatele k výrazové nivelizaci textu
- *uplatnenie domáciho štýlu* – tendence překladatele adaptovat styl originálu domácímu stylu překladu
- *odkryvanie nového štýlu* – tendence překladatele obohacovat domácí styl o nové, cizí prvky

V souladu s představenou stěžejní Popovičovou koncepcí (princip funkční ekvivalence a koncepce výrazových posunů na makro- i mikrostylistické úrovni) považujeme výrazové posuny za nezbytný průvodní jev každého překladu, k němuž v procesu vzniku textu překladu dochází z důvodu odlišností dvou jazykových systémů, poetik a stylů. Snahou překladatele je tyto odlišnosti překonat a zachovat především invariant originálu (sémantické jádro). Zachování invariantu však provázají nezbytné formální změny v cílovém textu (změny, úbytky, přibývání) oproti textu výchozímu. Důsledkem změn jsou výrazové posuny na mikrostylistické a okrajově i makrostylistické úrovni.

### 3 SHRNUÍ TEORETICKÝCH VÝCHODISEK

V empirické části této diplomové práce provedeme translatologickou analýzu vybraných pasáží překladu Stavaričova románu *stillborn*. Budeme se soustředit na účinek textu překladu na recipienta v cílové kultuře, a proto jsme se rozhodli na výsledky translatologické analýzy aplikovat Levého koncepci *dvojí estetické normy v překladu*, na jejímž základě se pokusíme odkrýt zvolenou překladatelskou metodu a zrekonstruovat základní principy tvorby překladu a případně odhalit překladatelský záměr. Odkrývání zvolené překladatelské metody považujeme za vhodné východisko pro tvorbu kritiky překladu a rekonstrukci překladatelčina způsobu práce. Především nás bude zajímat, zda se překladatelka zvolenou metodou rozhodla přiblížit dílo recipientovi cílové kultury, nebo naopak přenést recipienta do prostředí díla výchozí kultury. Poté shrneme, zda zvolená překladatelská řešení lze celkově zhodnotit jako konzistentní, důsledná a manifestující ucelený a jednotný překladatelský záměr.

Podstatným teoretickým východiskem pro empirickou analýzu překladu jsou rovněž Levého úvahy týkající se překladu názvu díla. Při jeho volbě by si překladatel měl být vědom dvou vzájemně interagujících principů, a to *jedinečnosti* a *konkrétnosti* daného pojmenování. Měl by také zohlednit nejen významový obsah původního názvu, ale i jeho specifické stylistické zabarvení a případné asociace s ním spojené. Dalším podstatným faktorem motivujícím překladatelův výběr je bezesporu dosažení určitého specifického výrazu, jímž překladu propůjčí rys osobitosti, neboť vedle vystižení významu titulu původního díla je v překladatelově zájmu jistě i vzbuzení čtenářského zájmu, který jej podnítl k zakoupení knihy. Před translatologickou analýzou se, v souladu s Levého koncepcí, pokusíme definovat výběr českého titulu díla a zrekonstruovat, jak překladatelka při překladu titulu románu postupovala.

Za přínosnou pro účely této diplomové práce považujeme rovněž koncepci *teorie skoposu* spočívající v přesunutí těžiště od výchozího textu k textu cílovému a jeho účelu, závislém na recipientovi zakotveném v cílovém kulturním prostředí. Dle teorie skoposu je výchozí text během překladu podrobován bezpočtu interpretací podmíněných komunikačními situacemi, v nichž se cílový recipient může nacházet. Tím originál ztrácí svou dosavadní autoritu a výlučnost, ani zhotovený překlad však nelze považovat za jeho jedinou, definitivní realizaci. Ztrátu „výlučnosti“ předlohy – ono příznačné „sesazení originálu z trůnu“ – reflektujeme i ve vztahu autopřekladatelů a bilingvních autorů k převodu vlastních děl. Autopřekladatelé mají tendenci provádět v překladu oproti

předloze změny, jichž by se běžný překladatel s největší pravděpodobností vyvaroval. Právě tento rys „nerespektování autority“ originálu je dle našeho názoru styčným bodem mezi teorií skoposu, fenoménem autopřekladu a vztahem autopřekladatelů a bilingvních autorů k *(ne)překládání vlastních děl*, což ostatně doložíme i v empirické části této diplomové práce na příkladu Michaela Stavariče.

Za teoretická východiska relevantní pro empirický výzkum recepce překladu a originálu považujeme také Popovičovu koncepci sekundární (metatextové) komunikace. Operovat budeme s Genettovým pojetím paratextu. Analýze podrobíme především mimoknižní metatexty, tj. *epitexty* v Genettově pojetí, které v souladu s Popovičovou typologií nadále rozdělíme na *afirmativní* a *kontroverzní*. Epitexty v souladu s Genettem klasifikujeme jako texty, které netvoří součást daného literárního díla, nýbrž se vyskytují v jeho okolí. Epitexty vstupují do procesu literární komunikace mezi autorem a čtenářem a výraznou měrou ovlivňují recepci daného literárního díla. Při analýze epitextů se zaměříme především na literární recenze a rozhovory informující o vydání překladu atd. Pro úplnost podané analýzy se okrajově dotkneme rovněž knižních metatextů, tj. *peritextů* v Genettově pojetí, k nimž řadíme předmluvu autora a překladatelčin doslov k českému překladu.

Výrazové posuny považujeme v souladu s Popovičovou koncepcí (princip funkční ekvivalence a výrazové posuny na makro- i mikrostylistické úrovni) za průvodní jev, k němuž v procesu vzniku textu překladu dochází z důvodu odlišností dvou jazykových systémů, poetik a stylů. Snahou překladatele je tyto odlišnosti překonat a zachovat především invariant originálu (sémantické jádro). Zachování invariantu však provázají nezbytné formální změny v cílovém textu (změny, úbytky, přibývání) oproti textu výchozímu, které se odehrávají především na úrovni mikrostylistické. Popovič výrazové posuny na makrostylistické rovině kategorizuje jako *obligátní prvky*, neboť ty procesu překladu nepodléhají přímo, jejich posun má být výsledkem výrazové obměny textu.

*Popovičova klasifikace výrazových posunů* nám poslouží jako hlavní nástroj pro translatologickou analýzu vybraných pasáží textu originálu a překladu a následné posouzení jednotlivých změn, k nimž na mikro- i makrostylistické úrovni textu překladu došlo. Podstatnou část translatologické analýzy věnujeme právě odhalení výrazových posunů na úrovni makrostylistické (především *lokalizaci* děje do prostředí cílové kultury), jejich kategorizaci a následnou explanaci. Bude nás zajímat, zda lokalizace děje románu byla provedena důsledně a s jednotným záměrem. Na základě výsledků translatologické analýzy popíšeme, jaký vliv měly provedené výrazové posuny na zachování poselství



předlohy, výsledný účinek překladu, a pokusíme se rovněž charakterizovat překladatelčin stylistický postoj (výrazová nivelizace, adaptace, obohacení domácího stylistického kontextu), který utváří její poetiku.

## 4 EMPIRICKÁ ČÁST

V empirické části této diplomové práce bude podána komplexní analýza českého překladu románu *stillborn* autora Michaela Stavariče z pera překladatelky Radky Denemarkové, který byl roku 2010 v nakladatelství *Labyrint* publikován pod názvem *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*.

Nejprve představíme autora a jeho dílo, poté popíšeme recepci původního díla v německojazyčném prostředí. V literárně-naratologické analýze předlohy představíme zásadní obsahové, jazykové a formálně-kompoziční rysy, které jsou pro román *stillborn* příznačné. Na základě dostupných afirmativních a kontroverzních epitextů – literárních recenzí – porovnáme recepci překladu v České republice s již zmíněnou recepcí originálu v německojazyčném prostoru. Analýzou dostupných rozhovorů s překladatelkou i autorem originálu se pokusíme zrekonstruovat způsob vzniku překladu a také odhalit největší úskalí i výzvy, které bylo nutno během jeho vzniku překonat. Poté přiblížíme Stavaričův vztah k překladu a autopřekladu a v souladu se stanovenou koncepcí „*nepřekládání vlastních děl*“ se pokusíme vysvětlit autorovu motivaci nepřekládat vlastní dílo. Na závěr provedeme translatologickou analýzu vybraných pasáží překladu a originálu s cílem objevit případné výrazové posuny, k nimž v překladu došlo. Jako hlavní metodologický nástroj použijeme Popovičovu „typologii výrazových změn v překladu“ (1975: 113–131; 1983: 195–217).

## 4.1 Michael Stavarič a jeho život

Michael Stavarič se narodil 7. ledna 1972 v Brně. V roce 1979 jako sedmiletý chlapec s rodiči opustil tehdejší Československo. Nejprve rodina chtěla emigrovat do Kanady, nakonec se ale rozhodla zůstat v Rakousku. Po krátkém pobytu v uprchlickém táboře ve vídeňském Traiskirchenu se Stavaričovi usídlili v dolnorakouském městečku Laa an der Thaya ležícím jen nedaleko hranic tehdejšího Československa. Po ukončení nižšího stupně základní školy Stavarič nastoupil na gymnázium v Laa an der Thaya a později na obchodní akademii, kterou absolvoval v roce 1990. Vystudoval bohemistiku a žurnalistiku na Vídeňské univerzitě. Ve své závěrečné diplomové práci z roku 1998 se zabýval jazykovými strukturami titulků českých novin Mladá fronta Dnes a Blesk.

### 4.1.1 Stavarič překladatel

Po absolutoriu Stavarič pracoval nejprve jako tlumočník a překladatel pro policii. Pro rakouský deník *Die Presse (Spektrum)*, vídeňský magazín *Falter* i některá rakouská nakladatelství psal recenze o české literatuře. Publikoval v časopisech a antologiích, mj. *Etcetera*, *Lichtungen*, *Podium Literaturzeitschrift* a *Bella Triste*. Později pracoval jako asistent prezidenta Mezinárodního PEN klubu a sekretář bývalého velvyslance ČR v Rakousku (se sídlem ve Vídni) a spisovatele Jiřího Gruši. Působení u Jiřího Gruši Stavariče podle vlastních slov velmi obohatilo jak po osobní, tak profesní stránce (srov. Cornejo 2010: 534). Díky častým diskusím se dozvěděl mnoho informací o Rakousku, Německu i své vlasti, s níž kvůli „železné oponě“ na dlouhou dobu ztratil kontakt. Na Grušův popud se Stavarič poprvé začal zabývat literárním překladem, některé Grušovy podněty jej formovaly i v pozdější literární a překladatelské činnosti.

Převod experimentální prózy Patrika Ouředníka *Europeana* dle Stavariče de facto odstartoval jeho překladatelskou kariéru (srov. Cornejo 2010: 533). Následovaly překlady české beletrie do němčiny, ať už vybraných děl Patrika Ouředníka: *Das Jahr 24. Progymnasma 1965-89* (2003; česky *Rok čtyřadvacet*) a *Die Gunst der Stunde* (2007; česky *Příhodná chvíle*), Jiřího Gruši *Als ich ein Feuilleton versprach* (2004; česky *Jak jsem slíbil fejeton*), Petry Hůlové *Manches wird geschehen* (2009; česky *Cirkus Les Mémoires*) a *Endstation Taiga* (2010; česky *Stanice Tajga*) či Markéty Pilátové *Wir müssen uns irgendwie ähnlich sein* (2010; česky *Žluté oči vedou domů*).

#### 4.1.2 Stavarič spisovatel

Michael Stavarič působí nejen jako překladatel, ale především jako spisovatel – jeho dílo čítá vedle básnických sbírek, románů, esejí a povídek rovněž knížky pro děti. Stavaričovy literární začátky utvářejí dvě básnické sbírky *Flügellos* (2000) a *Tagwerk. Landnahme. Ungelenk.* (2002). Následovaly prozaické texty jako *Europa. Eine Litanei* (2005), volná románová trilogie *stillborn* (2006), *Terminifera* (2007) a *Magma* (2008). Dále experimentální próza *Nkaah – Experimente am lebenden Objekt* (2008), romány *Böse Spiele* (2009), *Brenntage* (2011; česky *Dny ohňů, dny spálenišť a dny popela*, přel. Radka Denemarková) a *Königreich der Schatten* (2013, česky *Království stínů*, přel. Tereza Semotamová). Stavarič je také úspěšným autorem knížek pro děti *Gaggalagu* (2006), *Biebu* (2008, česky *Včeličkář aneb mravenci nemají o opylování vskutku ani poněti*, přel. Tomáš Dimter) a *Die kleine Sensenfrau* (2010; česky *Děvčátko s kosou*, přel. Michaela Škultéty).

#### 4.1.3 Faktory ovlivňující Stavaričovu tvorbu

Dílo Michaela Stavariče doznalo uznání a bylo oceněno četnými literárními cenami, z těch významnějších zmíníme *Rakouskou státní cenu za literaturu pro děti a mládež* (*Österreichischer Kinder- und Jugendliteraturpreis*) za *Gaggalagu* (2007), *Knížní cenu* (*Buch.Preis*) za román *stillborn* (2008), německou literární *Cenu Adalberta von Chamisso* (*Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis, Adalbert-von-Chamisso-Preis*) za romány *Terminifera* (2008) a *Brenntage* (2012). Právě poslední zmiňovanou cenu udílí každoročně *Nadace Roberta Bosche* vybraným německy píšícím autorům cizího původu, jejichž mateřským jazykem není němčina. Její laureáti nevynikají pouze osobitým literárním stylem obohacujícím německy psanou literaturu, spojuje je také to, že ve svém díle reflektují mezikulturní posuny a obecně jejich vliv.

Stavarič se dle svých slov za autora neněmeckého původu nepovažuje a sám sebe definuje jako česko-rakouského spisovatele (srov. Nešporová 2010 [online]). Na rozdíl od němčiny, která až do doby Stavaričových vysokoškolských studií byla výhradně jeho studijním jazykem, sloužila čeština k základní komunikaci s rodinou. Intenzivní studium němčiny dle Stavaričových slov ovlivnilo jeho citlivost pro její gramatický systém do té míry, že ji dnes písemně ovládá lépe, než svůj mateřský jazyk (srov. Cornejo 2010: 529–530).

A právě jazyková senzibilita, vyplývající z autorova bilingvismu, jeho schopnost přepínat mezi němčinou a češtinou a uvědomovat si rozdíly mezi systémy obou jazyků bezesporu ovlivnila Stavaričův specifický způsob literární tvorby. Ten lze obecně definovat jako ochotu k jazykovému a formálnímu experimentu a kreativitu při výběru lexikálních prostředků. To mimo jiné potvrzuje i sám Stavarič, když prohlašuje, že těžištěm jeho literární práce není hledání tématu či obsahu vyprávění, neboť otázka *co* bude předmětem vyprávění, vykryštalizuje rychle a z literárního hlediska je jasně daná ve formě základních témat, která se v literatuře de facto neustále opakují (např. žena, muž, láska, nenávist, válka atd.). Stavaričovi jde při tvorbě především o volbu přiléhavých formálních jazykových prostředků neboli úvahu *jak* daný příběh vyprávět (srov. Cornejo 2010: 535). Formální prostředky jsou v autorově pojetí významotvorné, neboť se samy podílejí na zprostředkování obsahu díla a při čtení z nich samo vyplyne téma příběhu, jinými slovy: „Protože JAK tvoří součást příběhu a mnou zvolený jazyk již sám vypráví příběh. [...] V [románu] *stillborn* je formálními prvky zprostředkováno bezdeché a uhoněné tempo postav a to pokračuje i v dalších dílech“ (*ibid.*, text v hranatých závorkách přidán).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Weil das WIE ein Teil der Geschichte ist und die Sprache, die ich wähle, erzählt schon die Geschichte. [...] In *stillborn* erzählt die Form von der Atemlosigkeit und Gesetztheit der Figuren und das setzt sich in weiteren Werken fort (Cornejo 2010: 535).

## 4.2 Původní dílo a jeho recepce v německojazyčném prostoru

Recenze neboli afirmativní epitexty prezentují literární dílo v německojazyčném prostoru, hodnotí jej a usměrňují tak jeho čtenářskou recepci. Recipientům zprostředkovávají první kontakt s literárním dílem. Vybrané recenze<sup>23</sup> jsou dostupné v literárních rubrikách na internetových stránkách významných německojazyčných periodik (*Neue Zürcher Zeitung*, *Wiener Zeitung*, *Falter*) či serveru rakouské rozhlasové a televizní společnosti (*ORF*). Na základě námi analyzovaných dostupných recenzí lze konstatovat, že román *stillborn* byl literárními recenzenty povětšinou přijat s nadšením a chválou. Bernhard Wenzel ve své recenzi zmínil především autorovu obratnou práci s konkrétními žánrovými prvky, díky nimž je román možné číst jako detektivku, báseň či psychogram (srov. Wenzel 2006 [online]).

Velký ohlas u recenzentů vzbudilo především autorovo experimentování s formálními prvky díla, které je bezesporu ovlivněno jeho lyrickými počátky. Eliščino vyprávění autor „rozbíjí“ pomocí interpunkce na kratší rytmitizované lyrické úseky, které jsou nesené specifickým (proměnlivým) rytmem i melodií. Výsledkem je výrazně lyricky laděný narativ hlavní hrdinky, která díky dynamickému vnitřnímu monologu čtenáře vtahuje do svého vnitřního světa, aby mu zprostředkovala své aktuální rozpoložení. To byl mj. jeden z hlavních autorových cílů: „V neposlední řadě mi velmi záleželo na tom, abych čtenáři zprostředkoval vzhled do literární postavy, do té svérázné hrdinky, možná spíš anti-hrdinky – Elišky Frankensteinové“ (Stavarič 2010: 7). Výsledný text tak připomíná prokomponované hudební dílo, což ve své recenzi vyzdvihuje i Anna Katharina Laggner: „[...] jazyk [románu] *stillborn* vytváří vír, jemuž se čtenář až do konce nechce ani nemůže vymanit – *stillborn* jako vydařené hudební dílo je odlito z jednoho kusu, lehkonohé a hbitě proměnlivé, oscilující mezi staccatem, tremolem a pauzami, v nichž rezonuje energie jazyka“ (Laggner 2006 [online], text v hranatých závorkách přidán).<sup>24</sup> Recenzenti rovněž oceňovali Eliščin inteligentní humor s ironickými až cynickými podtóny, díky němuž dokáže odlehčit svůj tíživý osud.

---

<sup>23</sup> Analyzovány byly čtyři uvedené literární recenze: (Wenzel 2006 [online], Laggner 2006 [online], Fasthuber 2006 [online] a Urban-Halle 2006 [online]). Při výběru konkrétních recenzí byla zohledněna nejen významnost mediálního kanálu (*Neue Zürcher Zeitung*, *ORF*), jeho kulturní zaměření či celospolečenský vliv v konkrétním státě (*Neue Zürcher Zeitung*, *ORF*), ale také erudice recenzentů a jejich snaha zasadit literární dílo do kontextu autorovy tvorby a širšího literárního kontextu. Pro zachování plurality názorů byly rovněž vybrány jak recenze se souhlasným (Wenzel, Fasthuber, Laggner), tak s kontroverzním postojem (Urban-Halle).

<sup>24</sup> [...] die Sprache in *stillborn* einen Sog entwickelt, dem man sich bis zum Ende nicht entziehen will und kann – wie ein gelungenes Musikstück ist *stillborn* aus einem Guss, leichtfüßig und behände changierend zwischen Stakkato, Tremolo und Pausen, in denen die Kraft der Sprache nachhallt (Laggner 2006 [online]).

Navzdory četným pozitivním reakcím lze najít i jednu odmítavou recenzi (kontroverzní epitext) od Petera Urbana Halleho (2006 [online]). V ní autor kritizuje především nespojitost a izolovanost jednotlivých lyrických prvků utvářejících nesourodý a velmi náročný text. Volbu formálních prostředků s ohledem na téma recenzent nepovažuje za opodstatněnou. Odmítá rovněž zařazení románu k detektivnímu žánru (srov. Urban Halle 2006).

I přes tento negativní hlas však lze s jistotou prohlásit, že v německojazyčném prostoru původní dílo mezi recenzenty obecně vzbudilo nadšené ohlasy. Přínos německojazyčné literatury dokládá rovněž ocenění románu *stillborn* Rakouskou Knížní cenou (*Buch.Preis*), která je každoročně udělována autorům, kteří se ve svém díle na vysoké literární úrovni kriticky vyrovnávají se společenskou realitou současnosti, sociálními podmínkami, společenskými proměnami a souvisejícími politickými i etickými otázkami. Porota jako hlavní důvody ocenění uvedla, že Stavarič ve svém románu spojuje „podmanivým způsobem prvky klasického detektivního románu s psychogramem mladé ženy, která se na tomto světě cítí být mrtvorozená a své přátele i okolí častuje sarkasmem a hořkou moudrostí zároveň“ (Bittendorfer 2007 [online]).<sup>25</sup> Porota ocenila také „neuvěřitelně intenzivní“ vyjadřování hlavní hrdinky. Hlavním přínosem románu *stillborn* je, že se nebojí zprostředkovat i podivné, zvláštní stránky člověka a jeho děsy. Jedná se o literaturu angažovanou, která nevzniká pouze sama pro sebe, nýbrž tvoří společensko-politickou součást existence naší společnosti a nastavuje jí tak zrcadlo (Bittendorfer 2007 [online]).

Román *stillborn* se dočkal rovněž zpracování ve formě audioknihy, kterou v roce 2008 vydalo nakladatelství *Residenz Verlag*. Druhé knižní vydání tohoto románu se uskutečnilo v roce 2010 v německém nakladatelství *dtv-Taschenbücher* v Mnichově.

---

<sup>25</sup> Der Roman „stillborn“ von Michael Stavarič verbindet in bestechender Weise die Elemente des klassischen Kriminalromans mit dem Psychogramm einer jungen Frau, die sich als Totgeburt fühlt in dieser Welt und mit Sarkasmus und bitterer Klugheit ihre Mitmenschen und ihre Umwelt taxiert (Bittendorfer 2007 [online]).

### 4.3 Literární analýza

Jádrem této kapitoly bude definice základních naratologických, jazykových a formálních prvků, které jsou typické pro román *stillborn*.<sup>26</sup> Nejprve krátce shrneme obsah díla, poté podáme charakteristiku hlavní hrdinky a představíme základní výstavbové prostředky díla, v závěru této kapitoly provedeme naratologický rozbor textu – definujeme kompozici, typ vypravěče a vypravěčskou perspektivu. Obsahový rozbor originálu i interpretace jeho charakteristických jazykových a formálních prostředků vychází především z habilitační práce Renaty Cornejo (2010) *Heimat im Wort* a filologicko-kulturologické monografie Cariny Ulbrich (2015) *Das Mosaik des Schreibens*. Analýza kompozice románu se opírá o monografii Daniely Hodrové (2001) *...na okraji chaosu....: poetika literárního díla 20. století*. Podkladem pro naratologickou analýzu originálu byly odborné práce Lubomíra Doležela (2014) *Narativní způsoby v české literatuře* a Tomáše Kubíčka a kol. (2014) *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*.

#### 4.3.1 Obsah

Románový debut *stillborn* (česky *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*, 2010) od rakousko-českého spisovatele a překladatele Michaela Stavariče (1972, Brno) poprvé vyšel v roce 2006 v nakladatelství Residenz Verlag. *Stillborn* je oceňovaná existenciální detektivka o bezduché dokonalosti a odcizení člověka v dnešním světě.

Autor v románu buduje svébytný artistní a rytmičný styl vyprávění a na scénu uvádí hlavní hrdinku Elisy, která vášnivě ráda prodává byty. Občas některý z nich vyhoří. Nikdo neví proč. Ani hlavní vyšetřovatel případu, který se do Elisy zamiluje. Spolu s ním začínají do ženina života prosakovat střípky z rodinné historie, nikdy neobjasněná úmrtí, nikdy nepoznaná láska. Jak to, že si Elisa na nic nevzpomíná? Ať už je pachatelem kdokoli, čtenář se jednoznačnou odpověď nedozví, neboť nic není jednoznačné ani dořečené. Podané indicie nevedou ani tak k dopadení pachatele, jako spíše k rekonstrukci vnitřního světa hlavní hrdinky.

---

<sup>26</sup> Všechny níže uvedené české pasáže románu, které jsme v této kapitole podrobili literární a naratologické analýze, jsou překladem Radky Denemarkové.



### 4.3.2 Charakteristika hlavní hrdinky

#### 4.3.2.1 *Rozporuplnost*

Hlavní hrdinka románu, Elisa Frankensteinová, je žena mnoha tváří – úspěšná realitní makléřka, ale i podivínka a samotářka bez kořenů oscilující mezi normalitou a šílenstvím. Tato navenek atraktivní mladá žena však sama sebe charakterizuje jako mrtvorozenou či mrtvou: „Jsem mrtvorozené dítě, byla jsem mrtvá, když jsem přišla na svět, smrt byla počátkem, prvním ze všech počátků“ (Stavarič 2010: 32).<sup>27</sup> Stav její duše je v průběhu děje opakovaně doprovázen pocitem vlastní ošklivosti: „Jsem mrtvorozený plod, odporný, tak strašně odporný“ (Stavarič 2010: 17).<sup>28</sup> Elisa sama sebe nezúčastněně pozoruje, svůj zevnějšek nazírá o poznání pozitivněji než to, co je uvnitř: „[...] podívám se na sebe, [...] zadívám se sama sobě hluboce do očí, do výstřihu, míry jsou skvělé, všechno na svém místě, stěžovat si nemůžu. Jsem hnusná, hnusná, hnusná uvnitř. Což je mnohem horší“ (Stavarič 2010: 14).<sup>29</sup> Příkrý kontrast krásy a ošklivosti v osobě Elisy akcentuje nejen protikladné stránky lidské povahy, ale je především stmelujícím a nosným motivem celého románu, který je na hře protikladů postaven.

Elisinu identitu neutvářejí pouze protiklady života a smrti, krásy a ošklivosti, jako další významný kontrast lze jmenovat rozpor vlastního či známého a cizího či neznámého (srov. Cornejo 2010: 286). Elisa je opakovaně puze touhou po změně, projevující se neschopností setrvat na jednom místě. Proto se často a ráda stěhuje. Jakmile hrozí, že by se v novém bytě zabydlela a zvykla si na nové prostředí, získá neodbytné nutkání zbavit se všeho nepotřebného a osobního, co by mohlo jen náznakem utvářet její identitu (srov. Cornejo 2010: 285–286). Stěhování je pro Elisu něco jako rituál, který jí má pomoci znovu nastolit její vnitřní rovnováhu. Dalším podstatným motivem je absence strachu z neznámého, ze smrti či nebezpečí. Možná proto Elisa tak ráda provokuje a riskuje (miluje zběsile rychlou jízdu autem).

#### 4.3.2.2 *Boj o každý nádech*

Větná stavba románu koresponduje s umělostí a bezcitností hlavní hrdinky, jejíž každodenní bytí je poznamenáno neustálým bojem o každý nádech. Dýchání, činnost pro obyčejného člověka naprosto samozřejmá a přirozená, probíhající samovolně, pro Elisu

---

<sup>27</sup> Ich bin eine Totgeburt, war tot, als ich zur Welt kam, der Tod war mein Anfang, der erste (Stavarič 2006: 30).

<sup>28</sup> Bin eine Totgeburt, hässlich, sehr hässlich (Stavarič 2006: 14).

<sup>29</sup> [...] ich [...] schaue mich an, mir zu, tief in die Augen, dem Ausschnitt, meine Masse sind bestens, alles in allem kann ich mich gar nicht beschweren. Ich bin hässlich, hässlich, hässlich innen drin, das ist viel schlimmer (Stavarič 2006: 10).

mnohdy představuje nadlidský úkon vyžadující enormní úsilí. Její boj o každý nádech – *atme, lebe, atme* –, leitmotivicky se opakující v celém textu, se zároveň stává „[...] bojem o přežití v chladném, odmítavém a nepřátelském okolním světě“ (Cornejo 2010: 285).<sup>30</sup> Elisina neschopnost se nadechnout představuje fyzický hendikep, který na ní ulpívá jako stigma. Příčinu Elisiny *mrtvorozenosti* a *umělosti* nutno hledat ve frustrujícím dětství. Narodila se totiž na vesnici jako nemanželské dítě, okolí ji proto nikdy nepřijalo. Elisinu povahu dále formoval především bolestný vztah k nepřístupné matce, který až do její dospělosti zůstal problematický, i proto jej Elisa na jednu stranu pocítuje jako tíživé břemeno, na straně druhé jej vnímá jako tajné spojení s matkou.

V souladu s přerývaným a obtížným dýcháním hlavní hrdinky „dýchá“ i text samotný. Přerývaného a proměnlivého tempa vyprávění je docíleno různorodými jazykovými i formálními prostředky – specifickou větnou stavbou založenou na střídání slov s krátkými nebo dlouhými vokály, opakováním slov či syntagmat, jejich variováním, nominálními konstrukcemi, specifickým kladením interpunkce, která text rozparceluje na kratší a úderné úseky a v neposlední řadě i eliptickými konstrukcemi, způsobujícími kondenzaci sdělení a jeho fragmentárnost. Elisa tak čtenáře postupně vtahuje do svého vnitřního světa. Její útržkovité výpovědi naznačují nejen zběsilé životní tempo, ale i roztěkanost, což čtenáře zároveň může podněcovat k zapojení fantazie a konstruování možných pokračování příběhu.

#### 4.3.2.3 *Symbolika ohně*

Negativní vlivy nepřátelského a chladného okolí Elisa již od dětství kompenzuje svou výstřední zálibou v ohni, plamenech a vulkánech: „[...] kreslila (jsem) sopky, vyhaslé sopky, sopky [...], plívou oheň, dští síru, proudy lávy, lávy, která je červená, oranžová, žlutá, bylo mi najednou horko“ (Stavarič 2010: 91).<sup>31</sup> Oheň, láva, plameny či popel a saze jsou „metaforami odepřené lásky, touhy po vřelosti, lásce a náklonnosti, po přijetí“ (Cornejo 2010: 285).<sup>32</sup> Příjemně se Elisa cítí pouze v prázdných bytech, které jako realitní makléřka prodává a které symbolizují prázdnotu jejího nitra a myšlenek: „Myšlenky

---

<sup>30</sup> [...] das Ringen ums (Über-)Leben in einer kalten, abweisenden und fremdenfeindlichen (Um-)Welt (Cornejo 2010: 285).

<sup>31</sup> Ich male Vulkane, erloschene Vulkane, [...] Vulkane, die Feuer speien, die alles fortspülen, in roten, orangen, gelben Lavabächen, ganz heiß war mir da (Stavarič 2006: 99).

<sup>32</sup> [...] Metaphern für den Liebesentzug, für die Sehnsucht nach Wärme, Liebe und Zuneigung, nach Akzeptanz (Cornejo 2010: 285).

v hlavě, mysl je cvičné hřiště nicoty [...]“ (Stavarič 2010: 48).<sup>33</sup> Když v průběhu děje dojde k opakovaným žhářským útokům na několik bytů, které patří realitní kanceláři, kde Elisa pracuje, přichází na místa činu s radostným očekáváním pocitu tepla, který jí připomene domov a bezpečí. Ačkoli je ze série žhářských útoků usvědčen šéf realitní kanceláře, zůstane i přesto v textu mezi řádky naznačeno, že by žhářkou mohla být právě Elisa. To však nikdy není zcela potvrzeno ani vyvráceno.

#### **4.3.2.4 Elisa Frankenstein, monstrum probuzené k životu**

I přesto, že během vyšetřování série žhářských útoků Elisa naváže vztah s vyšetřovatelem Georgem, není schopna k němu pocítit jakoukoli emoci ani se do něj zamilovat. Pevný citový (částečně erotický) vztah navázala pouze ke svému hřebci Aaronovi, jemuž jedinému důvěřuje a cítí se s ním být spřízněná: „[...] že jsme okamžitě rozpoznali, co jsme zač, dvě monstra, dvě monstra, co se pozdraví, jdou si poklidně z cesty, protože vědí, že slouží stejnému účelu“ (Stavarič 2010: 86).<sup>34</sup> Neschopnost hlavní hrdinky pocítit emoce ani lásku lze považovat za důsledek autoritativních, tvrdých a bezcitných výchovných metod vlastní matky. Elisin vztah k okolí, ať už lidem cizím, blízkým či důvěrně známým, je redukován na soubor naučených a zautomatizovaných reakcí a činností, u nichž se domnívá, že jsou ostatními očekávány a vyžadovány. Jako protiklad k této emoční prázdnotě stojí Elisina všudypřítomná touha po lásce a citovém poutu, ztělesněná jejími každodenní sny a představami o spořádaném partnerství, jakési vysněné rodinné idyle v rozmanitých podobách, v nichž Elisa vždy figuruje v roli milující matky a báječné partnerky.

S poodhalovanými charakteristickými rysy Elisiny povahy (mrtvorozenost, lhostejnost, absence strachu či emocí) souvisí i její příjmení, Frankensteinová. To odkazuje na uměle vytvořené a náhle oživé monstrum, které je metaforou *člověka-loutky* (srov. Cornejo 2010: 287), který žije život uvězněn ve svém těle, uvnitř je mrtvý, a navenek, předstíraje život, jedná automaticky podle předem daného scénáře.

#### **4.3.2.5 Depersonalizační syndrom (rozpad Já)**

Volba Elisina příjmení je metaforou jejího vnitřního světa, který je zachycen výhradně zvnějšku. Hlavní hrdinka je schopna pozorovat a reflektovat sama sebe „shora“ a

---

<sup>33</sup> Meine Gedanken, eine Spielwiese der Leere [...] (Stavarič 2006: 47).

<sup>34</sup> [...] wir hatten einander erkannt, zwei Unwetter, die einander begrüßen, sich nicht im Weg umgehen, weil sie wissen, dass sie demselben Zweck dienen (Stavarič 2006: 89).

„s odstupem“, umí oddělit své nitro od zevnějšku – trpí paranoidními stavy a tzv. *depersonalizačním syndromem*. Elisin portrét je formálně vystavěn pomocí zvolených obsedantních představ a jejich robotického opakování (srov. Škamlová 2011: 20), což evokuje vzrůstající pocit šílenství a nemoci. Depersonalizační syndrom je formálně realizován neustálou změnou vyprávěcí perspektivy – promluvy vypravěče variují mezi 1., 2. či 3. osobou singuláru –, která mu umožňuje se od sebe distancovat a podrobit sebe sama sebereflexi a pozorování.

Dalším (tentokrát tematickým) prostředkem, jímž je Elisin depersonalizační syndrom evokován, jsou její terapeutické rozhovory s psychiatrem, jehož osoba se překvapivě až téměř na konci románu z reálné postavy promění na postavu imaginární a stane se pouhým přeludem Elisiny mysli: „S tím kolenem je to tak, *doktore Frankensteine*, potřebuju bezpodmínečně nové [...]“ (Stavarič 2010: 157, kurzíva přidána).<sup>35</sup> V užším pojetí se tedy z psychiatra „vyloupne“ pouhá projekce onoho vlastního a známého, jiného Já“ (Cornejo 2010: 289)<sup>36</sup> hlavní hrdinky. Prostřednictvím terapeutických rozhovorů Elisa zprostředkovává vlastní Já, které „se ocitá v rozporu se sebou samým a je zobrazeno jako rozpadlé a rozervané“ (Cornejo 2010: 290).<sup>37</sup> V širším pojetí lze postavu psychiatra považovat za hru se čtenářským očekáváním, neboť téměř až do konce románu jej čtenář musel považovat za reálnou postavu příběhu. Tuto rozpolcenost však Elisa svým doznáním i rezignací na další vedení hovorů sama se sebou překonává, a konstituuje tak novou identitu, která je kompilací obou předchozích „lze ji veskrze označit za hybridní identitu“ (Ulbrich 2015: 118).<sup>38</sup>

#### 4.3.3 Kompozice a tempo vyprávění

Svou rozporuplnost (kontrast mezi stavem těla a ducha) hlavní hrdinka manifestuje nejen životním stylem, ale především způsobem vyprávění. Ve svém vnitřním monologu čtenáři namísto logicky vystavěného příběhu a kauzálního sledu událostí zprostředkovává nesourodé a zdánlivě nesouvisející události i vlastní myšlenky a pocity vznikající automaticky, pomocí asociací. Autor buduje specifickou kompozici příběhu, kterou Hodrová nazývá „kompozicí typu proudu“ (2001: 425). Elisin vnitřní monolog utváří

---

<sup>35</sup> Mit meinem Knie ist es so, *Doktor Frankenstein*, ich brauche unbedingt ein Neues [...] (Stavarič 2006: 168, Kursivschrift hinzugefügt).

<sup>36</sup> [...] als bloße Projektionen des eigenen, des anderen Ich entpuppen (Cornejo 2010: 289).

<sup>37</sup> Das Ich wird in Widerspruch mit sich selbst gebracht, wird zerfallen und zerrissen dargestellt (Cornejo 2010: 290).

<sup>38</sup> [...] kann durchaus als hybride Identität bezeichnet werden (Ulbrich 2015: 118).

v podstatě celý text. Jeho prostřednictvím hlavní hrdinka originálně zachycuje svůj vnitřní svět a čtenářovu pozornost odvrací od obsahu k samotnému způsobu vyprávění, které se stává rovnocenným významovým prvkem díla, neboli slovy Hodrové čtenářovu pozornost směřuje „k samotnému aktu řeči a vyprávění příběhu, který sám o sobě (bez tohoto zvýraznění) může být zcela bezvýznamný“ (*ibid.*, 425–426). Průvodním jevem této kompozice je „vysoká míra dynamiky a spontaneity“ (*ibid.*, 425). Elisino vyprávění čtenáře okamžitě strhne svou živelností a dynamikou – jeho proměnlivé tempo reflektuje Elisino aktuální psychické rozpoložení. Potlačením kauzality i lineárního průběhu událostí však autor na čtenářovu pozornost klade nemalé nároky. Místo objektivní „linie syžetové“ zde čtenář sleduje spíše subjektivní „linii žitou, nebo lépe prožívanou“ (*ibid.*), tj. příběh života hlavní postavy s důrazem na autentičnost jejího prožívání.

Z hlediska členění se próza s kompozicí typu proudu rovněž vyznačuje zásadními kontrasty mezi „vnější koherencí textu“ na úrovni nadvětné (tj. text minimálně členěný či nečleněný do kapitol, podkapitol a odstavců) i větné (rozsáhlá paratactická souvětí s potlačenou interpunkcí) a „vnitřní inkoherencí jevů“ (tj. událostí, úvah, postřehů i příběhů), jejichž výběr i spojování se zdá být nahodilý, nepodléhající logice ani hierarchickému uspořádání (*ibid.*).

Výše uvedenou charakteristiku naplňuje i text Stavaričova románu, pro nějž platí, že události podstatné a důležité jsou kladeny na roveň událostem nedůležitým a banálním apod. Text není členěn do kapitol, pouze do odstavců, působí homogenně a jednoduše, nesen je pouze proměnlivým tempem vyprávění. Začít se do románu lze prakticky kdekoli, čtenář velmi rychle pronikne do vnitřního světa hrdinky. Svorníkem a jednotícím principem se v tomto případě *de facto* stává pouze osoba vypravěče, v našem případě vyprávějící hlavní postava příběhu Elisa, která tvoří přirozený středobod celého příběhu, veškeré vnější i vnitřní dění prožívá i glosuje zároveň a neváhá přitom spojovat vážné a podstatné s banálním a směšným. Tato ambivalentnost nedokládá pouze již zmíněnou rozpolcenost hlavní hrdinky a její schopnost sebereflexe, nýbrž implikuje nejen ironické až groteskní ladění celého textu, ale také Elisin specifický smysl pro humor s náznaky ironie a sarkasmu.

Kompozice typu proudu nejlépe zprostředkovává vnitřní prožívání hlavní hrdinky. Porušením kauzality i lineárního zobrazení událostí dějová linie nesměřuje k jednoznačnému konci ani výraznější pointě, ba naopak, s blížícím se koncem čtenáře odkazuje ke smyslu nejednoznačnému a otevřenému, probleskujícimu tu a tam v textu,

který má čtenář teprve hledat. Tento typ kompozice tak nejlépe zrcadlí život moderního člověka v jeho nejednoznačnosti, vrstevnatosti a složitosti (srov. Hodrová 2001).

#### 4.3.4 Vypravěč

##### 4.3.4.1 *Vztah vypravěče a hlavní postavy*

Dějem románu *stillborn* čtenáře provází „autodiegetický vypravěč, který je vypravěčem příběhu a zároveň i jeho hlavní postavou“ (Hrabal 2013: 129). Jeho typickým rysem je, že vypovídá o událostech odehrávajících se ve fikčním světě a zároveň se tohoto děje aktivně účastní. Prostor fikčního světa čtenáři zprostředkovává výhradně ze své osobní perspektivy – prožívané události komentuje, vysvětluje či hodnotí, sděluje své pocity i úvahy i cíle. Dle Doležela (2014: 50) se „může nejvyšší možnou měrou podílet na konstrukci fikčního světa, může jej svobodně hodnotit.“ Kubíček však zároveň upozorňuje, že tento typ vypravěče, na rozdíl od vypravěče vševědoucího, který se děje neúčastní, je „zároveň omezen tím, že je pouze jednou z postav příběhu, nemůže tedy ze svého časoprostoru fikčního světa vystoupit – události příběhu proto vnímá determinovaně a může si pouze domýšlet, o čem ostatní postavy příběhu uvažují a proč jednají tak, jak jednají“ (2013: 130). To dokládá Doležel (2014: 50), který doplňuje, že tento typ vypravěče, kterého definuje jako „osobní Ich-formu“, sice bývá nejautentičtější, co do vykreslení své vlastní vnitřní psychologie, neboť jen on sám zná nejlépe své vnitřní emoce, pohnutky a motivace, avšak vnitřní svět ostatních postav mu není přístupný přímo. Při konstrukci fikčního světa se může spolehnout pouze na pozorování ostatních postav, jejich slova, případně vykládat jejich činy či reakce, tj. uchýlit se k jistému druhu dohadu. Přesto je tento typ vypravěče schopen svobodně hodnotit konstruovaný svět a bez zábran vyjadřovat své sympatie či antipatie (srov. Doležel 2014: 50). S ohledem na výše představené charakteristické rysy autodiegetického vypravěče je nutné si uvědomit, že události jím reprodukováné mohou působit sice velmi autenticky a uvěřitelně, avšak zároveň mohou být výrazně subjektivizovány a filtrovány jeho osobou. Tak je tomu i v případě Elisina vnitřního monologu.

Autor v původním textu téměř důsledně opouští grafické značení přímé řeči, dle Doležela (2014: 26) se jedná o typ „neznačené přímé řeči“. Zrušením grafických znamének se přímá řeč stává graficky neoddělená a neodlišitelná od vlastního vyprávění. Neznačená přímá řeč zmírňuje rozhraní mezi vlastním vyprávěním a promluvou postav či mezi různými promluvami navzájem, a přispívá k jejich různorodému syntaktickému spojení (srov. Doležel: 27). V důsledku tedy pásmo vyprávějící hlavní postavy splývá

s promluvami ostatních postav. V románu *stillborn* vnitřní monolog hlavní hrdinky plyne jako proud a stírá hranice mezi promluvami autodiegetického vypravěče a ostatních postav, jejichž výpovědi v sobě de facto rozpouští. Výsledný text je homogenní a plynulý, vyznačuje se výraznou dynamičností a spontaneitou. S postavou vypravěče souvisí i vypravěčská perspektiva a charakteristika hlavní hrdinky. Její základní postupy představíme v následujícím oddíle.

#### **4.3.4.2 Perspektiva vyprávění**

Vnější i vnitřní charakteristika hlavní hrdinky je čtenáři zprostředkovávána čtyřmi základními postupy.

##### **1. Charakteristika hlavní hrdinky z její vlastní perspektivy**

První způsob tvoří vlastní přímá charakteristika hlavní postavy bez účasti vedlejších postav. Promluva je součástí pásma autodiegetického vypravěče (Elisy) a gramaticky je realizována v 1. osobě singuláru (Ich-forma).

*„Řekla jsem to, už jsem to vyslovila, že jsem hnusná? [...] Každé ráno, když vstanu, jdu do koupelny, podívám se na sebe [...], zadívám se sama sobě hluboce do očí, do výstřihu, míry jsou skvělé, všechno na svém místě, stěžovat si nemůžu. Jsem hnusná, hnusná, hnusná uvnitř. Což je mnohem horší“ (Stavarič 2010: 14).<sup>39</sup>*

##### **2. Charakteristika hlavní hrdinky z perspektivy doktora**

Druhý způsob tvoří nepřímá charakteristika hlavní postavy, již čtenáři zprostředkovává jedna z důležitých vedlejších postav románu – doktor/psychiatr, s nímž hlavní hrdinka vede časté terapeutické rozhovory. Výpovědi psychiatra jsou zpravidla realizovány komplexními souvětími s několika souřadně spojenými větami vedlejšími předmětnými uvozenými podřadicí spojkou *ob*, která nese význam nejistoty či pochybnosti (srov. Duden 2009: 626). Promluva je součástí pásma autodiegetického vypravěče (Elisy), gramaticky je realizována v 1. osobě singuláru (Ich-forma).

---

<sup>39</sup> Sagte ich, sagte ich wirklich, ich sei hässlich? [...] Morgens, nach dem Aufstehen, ich gehe ins Bad, schaue mich an, mir zu, tief in die Augen, den Ausschnitt, meine Maße sind bestens, alles in allem kann ich mir gar nicht beschweren. Ich bin hässlich, hässlich innen drin, das ist viel schlimmer (Stavarič 2006: 10).

*„Dívá se na mě, diví se, a jestli dneska nebudu vyprávět, jestli nechci vyprávět, čím se zabývám a co se ve mně v posledních dnech nastrádalo a usadilo“ (Stavarič 2010: 86).<sup>40</sup>*

### **3. Charakteristika hlavní hrdinky z perspektivy vedlejších postav**

Třetí způsob představuje nepřímá charakteristika hlavní postavy, zprostředkovaná optikou jedné z vedlejších epizodních postav. Promluva v 1. osobě singuláru (Ich-forma) je součástí pásma autodiegetického vyprávěče (Elisy). Gramaticky je ztvárněna větou vedlejší ve formě nepřímé řeči (indirekte Rede), která je součástí pásma vyprávěče a je realizována slovesnou kategorií tzv. *Konjunktivu I*. V němčině mluvčí nepřímé řeči a slovesné kategorie Konjunktiv I užije tehdy, pokud chce reprodukovat obsah jiné výpovědi a zřetelně oddělit své myšlenky od myšlenek jiné osoby (srov. Duden 2009: 523).

*„Vídám se s ním, stále se s ním vídám, dobrá, vyšplhal se nahoru, úspěšný, jezdí limuzínou, projel kolem, zamával na mě, myslel na mě, nezapomněl, měla bych být šťastná, jsem prý hrozně sexy, pohybuju se, jako bych byla rikša [...], přitom jen pomalu kolébám zadečkem, jak prosté, jak jednoduché“ (Stavarič 2010: 18).<sup>41</sup>*

### **4. Charakteristika hlavní hrdinky z perspektivy vyšetřovatele Georga**

Čtvrtý způsob představuje nepřímá charakteristika hlavní postavy, kterou zprostředkovává důležitá vedlejší postava detektiva Georga. Promluva je opět součástí pásma autodiegetického vyprávěče (Elisy) a je realizována v 1. osobě singuláru (Ich-forma). Gramaticky je ztvárněna totožně jako v předchozím případě (3).

*„Ptá se a ptá, nikdy nemá dost, není jako já, zvyklá spokojit se s málem. Mlčím, prý nemusím odpovídat, když nechci, prý na mě nebude tlačit, nikdy, no není to miláček?“ (Stavarič 2010: 77).<sup>42</sup>*

---

<sup>40</sup> Er schaut mich an, schaut, wundert sich, ob ich heute nichts erzählen möchte, ob ich ihm nichts erzählen will, was mich beschäftigt, was sich festgesetzt hat, in den letzten Tagen (Stavarič 2006: 90).

<sup>41</sup> Ich treffe ihn, immer noch, gut, groß gewachsen, erfolgreich, fährt eine Limousine, im Vorbeifahren hat er mir zugewinkt, meinte mich, meinte, ich könne mich glücklich schätzen, meinte, ich sei sexy, meinte, ich bewege mich, als ob ich eine Rikscha ziehe, dabei wackele ich nur mit dem Hintern, es ist so einfach (Stavarič 2006: 15).

<sup>42</sup> Er fragt recht viel, bekommt nie genug, nicht sowie ich, ich bin es gewohnt, mit weniger auszukommen. Ich schweige, er meint, ich müsse nicht antworten, wenn ich nicht will, er würde niemals drängen, ist er nicht süß? (Stavarič 2006: 79).



#### 4.3.5 Shrnutí výsledků literární analýzy

Celý příběh románu *stillborn* je tvořen vnitřním monologem *autodiegetického vypravěče*. Tento typ vypravěče se díky své polyfunkčnosti – kromě funkce vyprávěcí se jako hlavní postava rovněž zcela podílí na vyprávěném příběhu – vyznačuje vysokou mírou autenticity – pokud jde o zprostředkování vlastního vnitřního světa –, ale také subjektivity – pokud jde o zprostředkování vnitřního světa ostatních postav. Autodiegetický vypravěč nevypráví pouze vlastní příběh, pomocí nepřímé řeči reprodukuje rovněž výroky ostatních postav. Genette (2010: 109) tento způsob vypravěčské perspektivy definuje jako „transponovanou řeč“<sup>43</sup>, jejímž prostřednictvím je vypravěč sice schopen „zprostředkovat vše řečené (*ibid.*, 110)“<sup>44</sup>, avšak přesné znění daného výroku zůstane čtenáři skryto (Genette 2010: 110). Vzhledem k charakteru autodiegetického vypravěče tedy můžeme vycházet z předpokladu, že tento typ „vypravěče nejenže přetváří věty ve věty vedlejší, nýbrž současně cizí řeč přebásňuje a integruje ji do své vlastní řeči, takže ji interpretuje dle svého stylu“ (*ibid.*, 110).<sup>45</sup> To vyplývá i z uvedených příkladů (1. – 4.), v nichž jsou výroky vedlejších postav charakterizující hlavní hrdinku/vypravěčku součástí jejího promluvového pásma. Při čtení je nutné si uvědomit, že hlavní hrdinka Elisa může repliky ostatních postav filtrovat i subjektivizovat, proto je nutno na její výpovědi pohlížet kriticky a odstupem. Volbou této vypravěčské perspektivy dochází k částečnému rozostření hranic mezi vypravěčem a ostatními postavami příběhu, které je umocněno autorovým příklonem k neznačené přímé řeči. Středobodem celého příběhu i *jedinou autoritou* se tak stává hlavní hrdinka/vypravěčka Elisa. Volba vypravěče i vypravěčské perspektivy tak koresponduje se zvolenou kompozicí typu proudu, která nejlépe zprostředkovává Elisin vnitřní svět v celé jeho vrstevnatosti a složitosti.

---

<sup>43</sup> transponierte Rede (Genette 2010: 109).

<sup>44</sup> [...] alles Gesagte wiederzugeben (*ibid.*, 110).

<sup>45</sup> [...] der Erzähler diese Sätze nicht bloß in Nebensätze umwandelt, sondern die fremde Rede zugleich verdichtet und seiner eigenen Rede integriert, sie also seinem eigenen Stil gemäß interpretiert (Genette 2010: 110).

#### 4.4 Překladatelka Radka Denemarková

Radka Denemarková se narodila 14. 3. 1968 v Kutné Hoře. V současné době žije v Praze a působí jako prozaička, překladatelka, literární historička, scénáristka a dramaturgyně.

Po maturitě na gymnáziu v Kolíně (1986) vystudovala germanistiku a bohemistiku (1986–1992) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Po absolvování studia působila na Katedře německého jazyka Fakulty mezinárodních vztahů VŠE, na Ústavu české literatury Filozofické fakulty UK, na Ústavu pro českou literaturu AV ČR, vyučovala tvůrčí psaní na Literární akademii Josefa Škvoreckého. Ještě v období svého dramaturgického působení v Divadle na Zábřadlí debutovala v roce 1998 publicistickou knihou *Evald Schorm – Sám sobě nepřítelem*, od roku 2004 působí jako spisovatelka a překladatelka na volné noze. V roce 2005 vydala prvotinu, novelu *A já pořád kdo to tluče* (2005). Hned rok poté publikovala úspěšný a oceňovaný román *Peníze od Hitlera* s podtitulem *Letní mozaika* (2006), který se dočkal překladu do 17 jazyků včetně angličtiny, němčiny nebo italštiny. V roce 2011 vydala dvojromán *Kobold* s podtitulem *Přebytky něhy* (2011). O tři roky později jí vyšel román *Příspěvek k dějinám radosti* (2014). Kromě prozaické tvorby Denemarková vyniká také na poli publicistickém, velkou pozornost vzbudila její kniha *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* (2008) o životě a smrti významného českého divadelního režiséra Petra Lébla, s nímž spolupracovala v *Divadle Na Zábřadlí* a který v roce 1999 spáchal sebevraždu.

Od roku 2007 obdržela několik tvůrčích stipendií, a to ve Wiesbadenu (2007), Berlíně (2008), Štýrském Hradci (2010) a Uznojemí (2011). Denemarková je rovněž trojnásobnou držitelkou ceny *Magnesia Litera*: v kategorii prózy za román *Peníze od Hitlera* (2007), v kategorii publicistiky za knihu *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* (2009) a v kategorii překladu za převod románu Herty Müllerové *Rozhoupáný dech* (2011).

Denemarkové prozaické dílo se vyznačuje několikavrstevnatými konstrukcemi, jejichž odhalováním čtenář postupně odkrývá bohaté významy. Na nejvyšší úrovni je čtenáři zprostředkován napínavý příběh s tajemnými či detektivními rysy, v němž jsou zároveň reflektovány palčivé okamžiky života současné společnosti. Hlubší roviny textu však skýtají naléhavou výpověď o věcech obecně lidských, a to často v natolik výrazné jazykové

stylizaci, že se kromě postav próz dalším hrdinou stává i sám jazyk. Tato ochota k formálnímu experimentu je typická i pro překladatelskou tvorbu Radky Denemarkové.

Denemarková překládá z němčiny, zejména prózu a divadelní hry. Z nejvýznamnějších zmíníme české překlady vybraných próz německy píšící autorky rumunského původu a nositelky Nobelovy ceny za literaturu, Herty Müllerové: *Cestovní pas* (2010, německy: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*), *Rozhoupaný dech* (2010, německy: *Atemschaukel*), *Srdce bestie* (2011, německy: *Herztier*) a *Nížiny* (2014, německy: *Niederungen*).

Denemarková publikuje i články v českých či německých médiích (*Souvislosti*, *Tvar*, *Česká literatura*, *Respekt* nebo *Die Welt*). Je členkou PEN klubu.

#### 4.5 Vznik českého překladu

České vydání Stavaričova románu *stillborn* pro českého čtenáře znamenalo první seznámení se Stavaričovým prozaickým dílem pro dospělé, rok předtím byl publikován český překlad Stavaričovy knihy pro děti *BieBu* (česky *Včeličkář aneb mravenci nemají o opylování vsutku ani ponětí*) z pera Tomáše Dimtera. Právě Dimter Stavariče později oslovil a vyjádřil zájem román přeložit do češtiny a publikovat jej v České republice. Z důvodu Dimterova velkého časového vytížení překlad posléze převzala Radka Denemarková. Sama se tématem knihy cítila velmi oslovena, navíc dle názoru autora okamžitě pochopila, o co mu v knize šlo, a dokázala tak lépe zprostředkovat vzhled do vnitřního světa, psychiky i prožívání hlavní hrdinky. I proto Stavarič míní, že překlad skončil ve správných rukou, a zdůraznil, že překladatelce při tvorbě textu rád ponechal dostatek prostoru (srov. Cornejo 2010: 532).

Stavarič sám při psaní románu za největší výzvu považoval vyjádření hlavních významů díla (tj. uspěchanost, frustraci a vyprázdněnost života moderního člověka) nejen obsahově, ale také důsledně formálně. Totéž očekával také od potenciálního překladatele, ačkoli si byl vědom náročnosti takového úkolu. S ohledem na experimentální charakter textu originálu proto Stavarič považoval za „důležité, aby překlad nebyl doslovným převodem německého originálu [...], spíš šlo o zvukovou adaptaci v češtině a předvedení hry s formami a „barvami“ do češtiny (Stavarič 2010: 8). Jinými slovy, překlad měl vdechnout mrtvorozené Elišce Frankensteinové „český život“ (srov. Stavarič 2010: 8).

## 4.6 Recepce překladu v České republice

### 4.6.1 Recenze

Vydání českého překladu románu *stillborn* doprovázelo publikování několika recenzí i anotací. Recenze i anotace, afirmativní epitexty, zprostředkovávají čtenářstvu prvotní kontakt s autorem a jeho dílem – poskytují základní informace o dílu, hodnotí jej a tím do značné míry ovlivňují čtenářskou recepci. Níže zmíněné recenze českého překladu jsme našli jak v tištěných periodikách, tak na internetových stránkách a portálech. Konkrétně se jednalo o časopis *Reflex*, literární obtýdeník *Tvar*, internetový portál *iLiteratura.cz*. Každý z níže uvedených příspěvků nyní stručně představíme a shrneme.

#### I. recenze

Autorem nejrozsáhlejší recenze, publikované 2. listopadu 2010 na internetovém portálu *iLiteratura*, je Václav Kovář. Jako název recenze posloužilo uvedení jména autora a titulu románu. Následuje stručná anotace shrnující téma románu i jeho specifickou formální výstavbu. Nechybí ani vyobrazení obálky knihy.

Kovář nejprve zmiňuje typické formální prvky díla, na jejichž základě charakterizuje jeho zásadní významové rysy. Recepci příběhu dle Kováře ztěžuje nejen časté střídání vypravěčské perspektivy, ale také ostré předěly ve vyprávění i dějové repetice. Vyzdvihuje především autorovu schopnost zachytit zkratkou duševní pochody, vnímání, povahu i motivaci jednajících postav. Kovář dílo zařazuje do tradice existenciálních románů s detektivními prvky tematizujících osamocení a odlišnost hrdiny v moderním světě.

Na závěr recenze Kovář shrnuje, že román je naléhavou výpovědí o dnešním světě, v níž autor tematizuje zásadní aktuální a palčivá témata, která indikují znepokojivé rysy západní civilizace, ať už je to krize mezilidských vztahů v rodině či výchově dětí. Zdůrazňuje také, že se příběh odehrává v kulisách dnešní Prahy a dílo hodnotí jako silný literární počín, neboť naplňuje premisu, že Eliščino vyprávění se čtenáři může i nemusí líbit, ale každopádně v něm zanechá hlubokou stopu (srov. Kovář 2010b [online]).

Jako jediný z recenzentů rovněž připomíná, že součástí českého vydání románu jsou vedle vlastního textu i autorské peritexty – předmluva autora k českému vydání a doslov překladatelky –, které si čtenář může přečíst jako úvod k příběhu, nebo (pro získání

vlastního, nikým neovlivněného názoru na text) oba peritexty přeskočit a přečíst si je až na závěr jako inspiraci. Překlad samotný recenzent nehodnotí.

## II. recenze

Další recenze s názvem *Co je uvnitř prázdnoty* od Evy Škamlové vychází 12. května 2010 v literárním občasníku *Tvar* (roč. 22, č. 10). Škamlová nejprve uvádí základní informace o díle a zmiňuje i Stavaričův bilingvní původ. Následuje stručné shrnutí děje a charakteristika díla.

Východiskem recenze je definice díla jako kriminálního románu i příběhu o lásce, která je však dle recenzentky vykreslena ve zdeformované podobě. Značnou pozornost Škamlová věnuje formální výstavbě díla (opakování naznačující obsedantnost a rostoucí šílenství hlavní hrdinky, rytmus, umělá větná stavba reflektující zrůdnost hlavní hrdinky), zmiňuje také ústřední tematický motiv románu (vztah matky a dcery). S ohledem na několikanásobnou kriminální zápletku Škamlová další dějové podrobnosti tají a vybízí tak k přečtení románu. Ani v této recenzi není překlad zhodnocen.

## III. recenze

Poslední analyzovanou recenzi najdeme v kulturní rubrice (*Labyrint kultury*) týdeníku *Reflex* (roč. 21, č. 48, rok 2010). Autorkou recenze s názvem *Já nikdy neexistovala* je Kateřina Kadlecová.

Recenzentka hlavní hrdinku charakterizuje pomocí ostrého protikladu atraktivního zevnějšku a děsivě prázdného, mrtvého a odpuzujícího nitra. Čtenáře však neděsí jen Eliščina osobnost, nýbrž i dvě kriminální zápletky.

Román Kadlecová definuje jako formálně objevný, ale také jako zbytečně krutý, a přirovnává jej k filmovému dramatu *Bílá stuha* od rakouského režiséra Michaela Hanekeho. Obě díla pojí především tematický protiklad zvrhlosti zakořeněné v obyčejnosti, tedy tam, kde by ji nikdo nečekal. Román je dle Kadlecové sice určen náročnému publiku, ale svým charakterem a energií má potenciál strhnout každého čtenáře (srov. Kadlecová 2010: 64).

Na závěr je kromě nezbytných základních informací o díle zmíněna i Stavaričova překladatelská činnost. Jako jediná recenzentka také stručně hodnotí český překlad Radky Denemarkové. Co do jazykové tvořivosti jej přirovnává k českému překladu románu

*Rozhoupaný dech* od Herty Müllerové a zdůrazňuje, že „na co Denemarková sáhne, to pozlatí“ (Kadlecová 2010: 64).

#### 4.6.2 Rozhovory

Rozhovory, afirmativní epitexty, mohou zodpovědět doplňující otázky týkající se jak textu originálu, tak textu překladu. V tomto oddílu zmíníme pouze relevantní aspekty týkající se obou textů.

Rozebírat budeme celkem tři rozhovory, které byly realizovány jak s Michaelem Stavaričem, tak s Radkou Denemarkovou. Nejobsáhlejší rozhovor s autorem původního díla 30. března 2009 provedla Renata Cornejo (2010: 529–540), další rozhovor s autorem i překladatelkou byl 10. listopadu 2010 publikován na internetovém portálu *literární.cz* u příležitosti vydání českého překladu (Kovář: 2010a [online]), dalším inspirativním zdrojem byl rozhovor zveřejněný na internetovém portálu *iLiteratura.cz*, který 24. listopadu 2010 s autorem realizovala Jitka Nešporová (2010 [online]).

##### 4.6.2.1 Rozhovor s Radkou Denemarkovou

U Radky Denemarkové nás zajímaly především odpovědi na otázky týkající se nejzásadnějších změn, jichž překlad oproti předloze doznal – lokalizace děje románu do českého prostředí či překladu titulu díla. Zajímalo nás také, zda práce na překladu byla něčím specifická:

- *Proč jste dějiště románu přesunula do Prahy?*
- *Proč jste změnila titul románu?*
- *Byla práce na tomto překladu v nějakém ohledu specifická?*

Stavarič dějiště románu *stillborn* situoval do Vídně a čtenáři tak přiblížil prostředí i charakteristické rysy rakouské metropole. Dle názoru překladatelky se však příběh nemusí odehrávat jen ve Vídni, protože na obecnější úrovni je zde zachycena „essence moderních evropských velkoměst“ i jejich atmosféra (Kovář 2010a [online]). Překladatelka dle svých slov chtěla, aby text překladu dýchal a žil „česky“, proto v překladu přizpůsobila kulturní kontext, realie i dějiště příběhu českému prostředí. Lokalizace děje měla cílovému textu vdechnout „českého ducha“, na obecnější rovině dle Denemarkové také symbolizuje autorův návrat domů (srov. Kovář 2010a [online]).

Další významnou úpravou byla změna titulu románu. Denemarková na rozdíl od Stavariče zvolila titul popisný, jehož výběrem chtěla čtenáři přiblížit prožívání hlavní hrdinky Elišky Frankensteinové:

Titul [*stillborn*] by v češtině v přesném překladu zněl mrtvě narozené dítě [...], to je metaforicky i stav hlavní hrdinky Elišky. Je to žena dnešního velkoměsta, která se snaží fungovat stejně jako ostatní, přesto, že si o sobě myslí, že je mrtvě narozené dítě (Kovář 2010a [online], text v hranatých závorkách přidán).

Jako jedno z hlavních specifík výchozího textu Denemarková zdůrazňuje paralelu vnitřního rytmu textu s rozpoložením hlavní hrdinky. Za podstatné považovala především zachování pnutí a dýchání románu. Prakticky je „dýchání textu“ utvářeno formálními a jazykovými prvky, které se opakují, jako např. refrén či melodie (srov. Kovář 2010a [online]).

Překládání Denemarková neredukuje pouze na zvládnutí filologické stránky textu, nýbrž spíše jako záležitost jeho hlubšího porozumění, které je nezbytné pro jeho adekvátní reprodukci:

[...] překládání není pouze otázka jazyka. Překladatel by měl být na text vnitřně napojený. S touhle knihou se to myslím podařilo, navíc jsem všechno velice pečlivě s Michaelem konzultovala, aby zůstalo zachováno pnutí a dýchání románu (srov. Kovář 2010a [online]).

Překladatelův kladný vztah k předloze považujeme za ideální východisko pro jeho interpretaci a následnou volbu překladatelské strategie. Z translatologického hlediska je však níže uvedené tvrzení bohužel empiricky neprokazatelné. Považujeme jej však za zajímavý příspěvek k obecné diskusi o překladu.

#### **4.6.2.2 Rozhovor s Michaelem Stavaričem**

##### **I.**

Při četbě rozhovorů s Michaelem Stavaričem bylo naším cílem zjistit více o jeho spolupráci s Radkou Denemarkovou během vzniku českého překladu, chtěli jsme rovněž znát jeho názor na překlad s ohledem na specifickou (a zároveň raritní) situaci, kdy si autor může překlad vlastního literárního díla přečíst ve své mateřštině. Zajímaly nás především Stavaričovy odpovědi na následující otázky:

- *Co pro Vás znamená publikování českého překladu románu stillborn?*
- *Jak hodnotíte překlad Radky Denemarkové?*



Vydání českého překladu románu *stillborn* je pro Stavariče vzácnou událostí z několika důvodů. Publikování tohoto románu v německojazyčném prostoru znamenalo nejen průlom v autorově kariéře spisovatele, ale také zúročení jeho několikaleté práce. V podobný úspěch tedy doufá i v České republice. S češtinou Stavariče pojí emocionální vazba k vlasti, rodině a dětství (srov. Nešporová 2010 [online]).

Stavarič jako překladatel dokáže pochopit mnohá úskalí, kterým překladatelka při tvorbě cílového textu čelila. Navíc si dle svých slov uvědomuje, že pro překladatele může být nepříjemné, když autor překládanému textu rozumí a dokáže jej zhodnotit. Stavarič si Denemarkové váží jako spisovatelky i překladatelky, sám dokonce projevil zájem přeložit některé její texty do němčiny. Oba dle Stavaričových slov pojí skvělé přátelství. (srov. Nešporová 2010 [online]). Před zahájením překladu spolu autor s překladatelkou konzultovali mnoho problémů, avšak při překladu Stavarič do textu už téměř nezasahoval. Nejvíce si cení překladatelčiny ochoty experimentovat, která se projevila nejen na jazykové, ale i tematické úrovni díla. Překladatel by dle Stavariče neměl zůstat pouze na úrovni slov, naopak by se měl uchýlit k volnějšímu překladu a příběh transformovat do cílového jazyka tak, aby působil přirozeně. K procesu překladu podle něj patří i rozhovory překladatele s autorem. Zastává také názor, že každé dílo má svého ideálního překladatele, jehož v osobě Radky Denemarkové pro překlad románu *stillborn* skutečně našel. Důvodem dle něj je, že se překladatelka dokázala velmi dobře vcítit do jeho textu a porozumět mu. Český překlad svého románu Stavarič hodnotí jako skvělý (srov. Kovář 2010a [online]).

## II.

### 4.6.2.3 *Nepřekládání vlastních děl*

Soubor dalších otázek položených Michaelu Stavaričovi měl odhalit významné aspekty související s koncepcí „*nepřekládání vlastních děl*“, kterou jsme představili v teoretické části diplomové práce a kam Stavariče po zhodnocení jeho odpovědí řadíme. V následujících oddílech posléze představíme další dva autory, Milana Kunderu a Františka Listopada, kteří spadají do zbývajících kategorií „*autopřekladu*“ a „*nepřekládání*“.

V odpovědích Stavarič prozrazuje, jaký je jeho vztah k literární tvorbě v češtině, vysvětluje nejen svou motivaci k překládání českých literárních děl cizích autorů do němčiny, ale především uvádí důvody, proč překlad vlastních děl do češtiny odmítá.

- *Psal jste někdy beletrii také v češtině?*
- *Překládáte také německou beletrii do češtiny?*
- *Sám perfektně ovládáte češtinu i němčinu a působíte také jako překladatel české beletrie do němčiny, nenapadlo Vás někdy přeložit román stillborn do češtiny sám?*

Stavaričovým literárním jazykem je němčina, avšak, jak sám uvádí v rozhovoru s Renatou Cornejo, mezi čtrnáctým a devatenáctým rokem psal krátce také česky, a to poezii (tento příklon k psaní v češtině však tvoří velmi krátkou etapu v jeho tvorbě). Již v tomto raném Stavaričově díle lze rozpoznat specifický kreativní jazykový styl založený na kreolizaci češtiny a němčiny, jež by ale dle svých slov musel dlouho intenzivně tříbit, aby v češtině vytvořil výjimečné knihy (srov. Cornejo 2010: 530). Některé své české básně později ukázal Jiřímu Grušovi, který některé úryvky zhodnotil jako skvělé, neboť dle něj jsou vlastně německé:

Několik veršů [Gruša] považoval za skvělé, protože jsou vlastně německé, ale utvořeny česky, nesou v sobě německou metaforiku. Literárně přemýšlím německy, používám německá obrazná pojmenování a vnáším německý rytmus, což by byla moje výhoda, protože čeští autoři pracují úplně jinak (Cornejo 2010: 530, text v hranatých závorkách přidán).<sup>46</sup>

Ač Stavarič perfektně ovládá češtinu a o svém budoucím povolání měl jasno poměrně záhy, dle svých slov nikdy neuvažoval, že by psal česky. Kromě výše zmíněných jazykových důvodů Stavarič uvádí především důvody sociolingvistické, které kategorizujeme jako ekonomické. Jako spisovatel působící v Rakousku zná nejlépe německojazyčný knižní trh (především Rakousko, ale také Německo), literární průnik na český trh by jej stál mnohonásobně větší úsilí při polovičním úspěchu, což je pro něj finančně nerealizovatelné a zároveň nelogické. Jako další, neméně závažný důvod, Stavarič uvádí mezinárodní vliv konkrétního literárního jazyka. Svou tvorbou v němčině sice nezasáhne tolik čtenářů jako v angličtině, francouzštině či španělštině. Na druhou

---

<sup>46</sup> Er fand [Gruša] ein paar Zeilen großartig, weil sie eigentlich deutsch sind, aber tschechisch gemacht werden, sie tragen die deutsche Metaphorik in sich. Ich denke literarisch auf Deutsch, verwende deutsche Sprachbilder und bringe den deutschen Duktus ein, was mein Vorteil wäre, da tschechische Autoren ganz anders arbeiten (Cornejo 2010: 530, Text in eckigen Klammern hinzugefügt).

stranu v němčině ve srovnání s češtinou publikuje jednoznačně pro větší publikum, což je pro něj další podnět pro původní tvorbu v tomto jazyce (srov. Cornejo 2010: 531).

Motivaci překládat beletrii jiných německojazyčných autorů do češtiny Stavarič dle svých slov také nemá, neboť v němčině se do (literárního) textu umí vžít lépe než v češtině, nabízí zde vlastně paralelu ke své původní literární tvorbě. Překlady německojazyčné beletrie jiných autorů raději přenechává překladatelům, kteří to umí lépe než on sám. Navíc zdůrazňuje, že překlad jako disciplína je sám o sobě dost náročný a mírou vynaloženého času i energie se u něj vyrovná samotné literární tvorbě (srov. Cornejo: 2010: 533).

Stavaričovy individuální důvody k překládání české beletrie do němčiny kategorizujeme jako literární a osobní. Překlad české beletrie do němčiny, kterému se Stavarič soustavně věnuje, však nazírá jako důkaz zodpovědného vztahu k češtině jako svému mateřskému jazyku a de facto jistou formu obdarování své původní vlasti. Díky překladům českých děl do němčiny se česká literatura ocitá v kulturně významnějším prostředí a stává se zde známější, což napomáhá i jejímu rozvoji (srov. Cornejo: 2010: 533). Díky překladům české beletrie do němčiny Stavarič udržuje kontakt s češtinou i zdejším literárním a kulturním prostředím. Stavaričovy individuální důvody k odmítání autopřekladu kategorizujeme jako osobní i literární. Stavarič dle svých slov totiž důsledně odmítá překládat své vlastní dílo do češtiny, jeho převod raději přenechává českým překladatelům. Jako hlavní důvod uvádí tendenci autopřekladatale „nerespektovat“ autoritu originálu, což může vést k vytvoření nikoli *překladu*, nýbrž *adaptace* předlohy. Upozorňuje také na to, že za svůj literární jazyk nepovažuje češtinu, nýbrž němčinu, neboť do jisté míry dokáže literární texty posuzovat pouze v němčině (Cornejo: 2010: 532):

[...] když autor sám překládá své dílo, nemá žádný respekt k textu. Pak v díle svévolně škrtá nebo dopisuje něco, co zde původně nebylo. Tím vznikne jiná kniha. To se pak nejedná o překlad, nýbrž o převyprávění. Nehledě na to to samozřejmě Radka [Denemarková] a Tomáš [Dimter] umí mnohem lépe než já. Překládat své vlastní texty mě opravdu nezajímá (Cornejo: 2010: 532, text v hranatých závorkách přidán).<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> [...] wenn man selbst übersetzt, hat man keinen Respekt vor dem Text. Man streicht dann willkürlich oder schreibt etwas dazu, was dort nie gestanden ist. So entsteht ein anderes Buch. Es handelt sich dann um keine Übersetzung, sondern um eine Nacherzählung. Abgesehen davon können es [Denemarková] oder Tomáš [Dimter] natürlich viel besser als ich. Meine eigenen Texte zu übersetzen interessiert mich überhaupt nicht (Cornejo: 2010: 532).<sup>47</sup>

#### **4.6.2.4 Autopřeklad**

Do této kategorie spadají bilingvní autoři, kteří se rozhodli své dílo (případně jeho část) překládat sami. Za jejího představitele jsme zvolili Milana Kunderu (\*1929, Brno), česko-francouzského prozaika, dramatika, básníka, překladatele a esejistu, který žije trvale Francii, kam roku 1975 emigroval. Kunderova motivace překládat své vlastní dílo je ovlivněna mnoha rozmanitými důvody. Za zásadní sociokulturní důvody považujeme především ty politické – od roku 1970 nesměl Kundera v tehdejší Československu publikovat žádné své dílo, čímž přišel de facto o celé české čtenářstvo (vyjma čtenářů v exilu), dále důvody ekonomické, kdy se Kundera již v emigraci pomocí autopřekladů a adaptací svých děl do francouzštiny (a posléze prostřednictvím překladů do ostatních světových jazyků) snažil výrazně rozšířit okruh svých čtenářů, čímž se posléze skutečně stal autorem světového formátu.

Za nejzásadnější motivaci pro vznik autopřekladu však u Kundery považujeme důvody individuální, k nimž řadíme ty literární, plynoucí z jeho nespokojenosti s kvalitou stávajících překladů vlastních děl (srov. Woods 2006: 6). Kundera je znám kritickým postojem k překladatelům svých děl, jimž opakovaně vytýkal především nedostatky v překladu vyplývající z jejich neschopnosti či neochoty zachovat věrnost autorovu stylu, jenž by pro překladatele dle Kundery měl být „vrcholnou autoritou“ (srov. Kundera 2006: 62). Z analyzovaných dat však zároveň opakovaně vyplynulo zajímavé zjištění, že nezachování Kunderova osobitého stylu v překladu nebylo vždy způsobeno výhradně činností překladatele, nýbrž vzniklo z popudu nakladatele či editora při tzv. „sekundárním překladu“ (second translation), s cílem přizpůsobit překlad pokud možno co nejširšímu okruhu čtenářů (srov. Woods 2006: 8). Vliv nakladatele na výslednou podobu překladu zmiňoval již Popovič (1975: 70), který upozornil, že činnost nakladatele se projevuje jeho právem zasáhnout do textu překladu a vytvořit jeho novou variantu, která se v určitých aspektech odlišuje od textu překladatelem již autorizovaného:

Redaktorovo manipulovanie s textom je vlastne jeho tendenčným prepisom. To je vlastne už metakomunikát, ktorý vzniká aj vtedy, keď redaktor „nemusí“ zasahovať do povodného resp. prekladového textu. Tym, že ho aprobuje, de facto „tendenčne prepisuje“ (Popovič 1975:70).

#### **4.6.2.5 Nepřekládání**

Do této kategorie spadají bilingvní autoři, kteří se i přes perfektní znalost obou svých jazyků rozhodli nepřekládat (ani své, ani cizí dílo) a převod svých děl svěřili cizím překladatelům.

František Listopad (\*1921, Praha, vlastním jménem Jiří Synek) je česko-portugalský básník, prozaik, esejista, autor divadelních her a překladatel. Roku 1947 byl vyslán jako redaktor do Paříže, kde po únoru 1948 zůstal. V roce 1959 přesídlil do Portugalska, kde působí dodnes. Původní autorskou tvorbu Listopad píše v obou jazycích, v češtině píše básně a krátkou lyrizovanou prózu, v portugalštině eseje a dramata. Svůj kreativní potenciál a talentované vlohy tak dělí mezi dva jazyky a dvě kultury (srov. Špirk 2011: 227).

Jaký je Listopadův vztah k psaní a překladu, prozradil 31. července 2004 v rozhlasovém rozhovoru (www.radio.cz) (Špirk 2011: 229):<sup>48</sup>

Portugalsky píšu už 30 40 let, ale co se poezie týče, píšu výhradně v češtině. Vždy jsem byl absolutně věrný českému poetickému jazyku. Ani se nepokouším psát poezii v portugalštině. Jsem toho názoru, že poezie je jako mateřské mléko. Ale všechny ostatní formy, prózu, eseje, píšu přímo v portugalštině.<sup>49</sup>

Ne, zkoušel jsem překládat, ale překládání nemám rád. Když překládám, píšu něco jiného. Myslím si, že nemám talent. Ba co víc, snažím se objevovat nové věci a překlad je druh technického perfekcionismu, což mě moc nezajímá.<sup>50</sup>

Je důležité zdůraznit, že Listopad, navzdory svému tvrzení, že nerad překládá, v roce 1960 přeložil do portugalštiny soubor svých esejů s názvem *Tristan čili zrada vzdělance* (*Tristão ou a Traição dum intelectual*). Listopadovy individuální důvody k nepřekládání dále kategorizujeme jako osobní a literární. Jako bilingvní autor je pevně zakotven v obou jazykových, kulturních i literárních prostředích (portugalském i českém), svůj kreativní potenciál dělí mezi oba jazyky, v nichž tvoří původní dílo. Poezii skládá striktně v češtině, zatímco prózu a eseje píše v portugalštině. Z tohoto důvodu osobnost Františka Listopada řadíme na pomezí obou pojetí „*nepřekládání*“ a „*autopřekladu*“, neboť tvoří v obou svých pracovních jazycích.

---

<sup>48</sup> <http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/frantisek-listopad-lecrivain-entre-la-tchequie-et-le-portugal> [cit. dne 26.6.2017]

<sup>49</sup> J'écris en portugais depuis trente ans, quarante ans, mais la poésie, je l'écris toujours en tchèque. J'ai été toujours d'une fidélité absolue à la langue tchèque poétique. Je n'essaie même pas d'écrire de la poésie en portugais. Je pense que la poésie est comme le lait maternel. Mais tout le reste, la fiction, les essais, je l'écris directement en portugais.

<sup>50</sup> Non. J'ai essayé de faire des traductions, mais je n'aime pas traduire. Quand je traduis, j'écris une autre chose. Je crois que je ne suis pas doué. En plus, j'essaie de découvrir de nouvelles choses, et la traduction c'est une espèce de perfection technique qui ne m'intéresse pas tellement.

## 4.7 Translatologická analýza

Tato diplomová práce se zabývá výrazovými posuny v překladu na makrostylistické a mikrostylistické úrovni. Jako nástroj nám poslouží translatologická analýza, v níž srovnáme český překlad od Radky Denemarkové s předlohou od Michaela Stavariče.

Před vlastní translatologickou analýzou zmíníme dva zásadní aspekty související se zvolenou překladatelskou strategií (tj. situování děje románu do českého prostředí), v nichž se překlad od původního díla odlišuje – změnu titulu románu a změnu dějiště příběhu. Změnu dějiště příběhu budeme analyzovat pomocí translatologické analýzy na makrostylistické úrovni textu (tzv. lokalizace v Popovičově typologii výrazových změn v překladu). Pomocí vybraných pasáží textu demonstrujeme, jakými prostředky překladatelka děj lokalizovala a zda (a jak) tento posun ovlivnil poselství románu a jeho účinek. Pokud ve vybraných pasážích došlo k posunům na mikrostylistické úrovni, okomentujeme i je.

Translatologickou analýzu na mikrostylistické úrovni provedeme na vybraných pasážích textu. Poté definujeme zásadní prostředky, jimiž byl překlad vytvořen, a především upozorníme na odlišnosti v překladu a ty poté okomentujeme. U posunů na makrostylistické úrovni se zaměříme na mimojazykovou stránku textu a pokusíme se odkrýt a posoudit určitou sémantickou adekvátnost zvolených ekvivalentů s konkrétní mikrosituací, v níž se nacházejí. U posunů na mikrostylistické úrovni se zaměříme na jazykovou rovinu textu a zhodnotíme, zda se překladatelce podařilo dosáhnout sémantické ekvivalence při zachování konotativních hodnot výrazu. Stručně definujeme, jaké konkrétní gramatické prostředky překladatelka použila.

Jako hlavní metodologický nástroj použijeme Popovičovu „typologii výrazových změn v překladu“, konkrétně (1975: 113–131; 1983: 195–217).

### 4.7.1 Překlad názvu díla

Již při zběžném porovnání titulu originálu a překladu si čtenář na první pohled všimne, že překlad českého titulu se liší. Stavarič původní text pojmenoval „*stillborn*“, což je anglický termín definující „dítě, které se bez zjevné příčiny narodilo mrtvé“ (německy „*Totgeburt*“). Anglický název prý Stavarič zvolil po konzultaci s nakladatelem, aby částečně zastřel negativní konotace, které si člověk s daným pojmem ihned spojí – smrt dítěte, smutek, tragédie (srov. Kovář 2010a [online]). Jeho volbu lze považovat za

marketingovou strategii s cílem neodhalit závažné téma příběhu najednou a neodradit tak čtenáře od koupě knihy. Jenže ani to neplatí zcela, neboť děsivý pocit čtenáře sevře již při čtení prvních řádků románu, kde hlavní hrdinka svoji „mrtvorozenost“ bez příkras doznává: „Tolik mrtvorozených dětí, moc dobře víte, co tím myslím, taková dokonalost a nezůstane nic, nic se nestane, vůbec nic se ani nestalo. Existovalo nic. Žiju, dýchám, žiju, dýchám, pokouším se nafouknout myšlenky, splasknou jak bubliny“ (Stavarič 2010: 11).<sup>51</sup>

Zatímco Stavaričem zvolený titul literárního díla bychom v souladu s Levého (1998: 153–154) typologií definovali jako „název symbolizující“, který udává tematiku a problematiku díla zkratkou či typizujícím popisem, Denemarkové titul bychom spíše charakterizovali jako „název popisný“, v němž převažuje složka čistě sdělovací. Při překladu názvu knihy Denemarková zachovala charakteristiku hlavní hrdinky, pro niž zvolila neobvyklé, ale zároveň úderné kompozitum „mrtvorozená“. Na rozdíl od výchozího textu, v němž se čtenář jméno hlavní hrdinky dozvídá až v průběhu příběhu (příjmení na str. 12<sup>52</sup>, a křestní jméno teprve na str. 111<sup>53</sup> a 118<sup>54</sup>), se překladatelka rozhodla její jméno (česky: Eliška Frankensteinová) prozradit již v názvu díla a přizpůsobit jej českému pravopisu. Příjmení Frankensteinová jednak odkazuje ke světoznámému gotickému románu od Mary Shelleyové a zároveň slouží jako paralela k Eliščině vnitřní prázdnotě a její tušené zrůdnosti, vyplývající z její neschopnosti napojit se na život okolního světa (srov. Stavarič 2010: 162).

Zatímco název předlohy působí poněkud eufemisticky a tajuplně, díky čemuž ve čtenáři může vzbuzovat domněnky o tématu díla, český překlad názvu díla je konkrétnější a čtenáři více přibližuje téma knihy, osobnost hlavní hrdinky i celkové ladění příběhu.

---

<sup>51</sup> Ich hatte zu viele Totgeburten. Sie wissen, was ich meine, zu vieles ist nichts geworden, nichts ist geblieben, nichts ist passiert, hat nie existiert. Lebe, atme, lebe, atme, versuche Gedanken aufzublasen, bis sie platzen (Stavarič 2006: 7).

<sup>52</sup> Tobias, der Blonde, schneidet Grimassen, Toni röchelt, sie spielen *Frankenstein*, der Mädchenname meiner Mutter, aber das kann ich nun wirklich niemandem erzählen (Stavarič 2006: 12, Kursivschrift hinzugefügt).

<sup>53</sup> Weiter, immer weiter, zum Ufer, sie legt mich auf die Wiese, in der Wiese sitzt die *Liese*, die *Liese* (Stavarič 2006: 111, Kursivschrift hinzugefügt).

<sup>54</sup> Georg und mir, das ist so, er, sie, wir, suchen Lösungen, *Elisa*, sagt er zu mir, du weißt, ich kann dir nicht alles sagen [...] (Stavarič 2006: 118, Kursivschrift hinzugefügt).

#### **4.7.2 Výrazové posuny na makrostylistické úrovni – lokalizace**

Prostor v románu hraje zásadní roli. Eliška pracuje jako realitní makléřka, po městě se pohybuje s přirozeností a jistotou. Velkoměsto jí poskytuje nejen způsob obživy, ale také dostatek anonymity, kterou sama vyžaduje. Eliška přes den nabízí a prodává zákazníkům byty, práce ji naplňuje, umožňuje jí vyniknout, neboť jí zajišťuje nejen velkorysé materiální zabezpečení, ale také sociální status a obdiv okolí. Noci často tráví v prázdných bytech určených k prodeji, nalézají zde totiž chybějící útěchu a klid. Prázdné prostory zrcadlí její vnitřní prázdnotu (srov. Cornejo 2010 [online]).

Eliška byty nejen prodává, velmi často a velmi ráda se také stěhuje. Důležité pro ni je bydlet na dobré adrese. Nositelům významu tedy nejsou pouze byty jako takové, ale také městské části a konkrétní adresy. Přesun dějiště příběhu z Vídně do českého prostředí je dalším zásahem, který překladatelka v cílovém textu udělala, celý příběh přesunula do Prahy.

V níže přiložených tabulkách uvádíme vybrané pasáže, v nichž k lokalizaci došlo. Té překladatelka docílila několika způsoby. Nejčastějším z nich je přiřazení pražské adresy k původní adrese vídeňské (4.7.2.1). Stejně překladatelka postupovala také při hledání ostatních toponym, názvů institucí (4.7.2.2) i jmen vedlejších postav příběhu (4.7.2.3).

##### **4.7.2.1 Adresy**

V následující analýze představíme a popíšeme jednotlivé posuny na makrostylistické úrovni díla, k nimž v textu překladu prostřednictvím lokalizace došlo. U každé zvolené pražské adresy, jíž překladatelka nahradila adresu původně vídeňskou, uvedeme konkrétní městskou část, v níž se daná mikrosituace odehrává, a přiblížíme i její atmosféru. Pokud v uvedené pasáži došlo také k výrazovému posunu na rovině mikrostylistické, okomentujeme jej.



**Příklad 4.7.2.1-1**

Stavarič (2006: 11)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 14)	Správní obvod / Městská část
Ich fahre zu einer Wohnung, <b>am Graben</b> , gute Adresse, 200 m <sup>2</sup> , hier ist das Gästezimmer, gleich dort, alles schön möbliert, habe ich selbst ausgesucht, wie schön es doch glänzt.	1. Bezirk Innere Stadt	Jedu do bytu, <b>Na Příkopech</b> , výtečná adresa, 200 m <sup>2</sup> , hostinský pokoj, všechno zařízené nábytkem, byt jsem zařizovala, nábytek se leskne novotou.	Praha 1 Staré Město

K jedné z nevýznamnějších a nejhonosnějších vídeňských nákupních tříd, nacházejících se v historickém srdci Vídně (*Graben*), překladatelka přiřadila neméně významnou a luxusní pražskou nákupní třídu *Na Příkopě*, jak zní její oficiální název (*Na Příkopech* je název neformální). Díky výhodné poloze i krásnému prostředí s historickými budovami lze o bytu Na Příkopech dozajista hovořit jako o žádané adrese. Německou definici *gute Adresse* překladatelka výrazově zesiluje a převádí jako *výtečná adresa*. Oproti výchozímu textu vynechává formulace *hier ist* a *gleich dort* odkazující k lokaci hostinského pokoje a také příslovce *schön* hodnotící zařízení daného bytu. Tuto vynechávku nahrazuje opakováním slova *nábytek*, jehož spojením s českým frazémem (*leskne se novotou*) se dopouští výrazové individualizace.

**Příklad 4.7.2.1-2**

Stavarič (2006: 24)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 27)	Správní obvod / Městská část
Ein par Monate später, wie die Zeit vergeht, Klara hat das Kind bekommen, Horst auch, es atmet, lebt, in einer Wohnung nahe am <b>Rochusmarkt</b> .	3. Bezirk Landstrasse	O pár měsíců později, ten čas ale utíká, Klára porodila, Hanuš vlastně taky, dítě dýchá, spí, žije v bytě, nedaleko <b>Havelského náměstí</b> .	Praha 1 Staré Město

Pro svou malebnost je *Rochusmarkt*, nacházející se ve 3. obvodu, vyhledávaným tržištěm ve Vídni. Prostor trhu je v překladu zachován díky výběru *Havelského náměstí*, které se sice na rozdíl od toho vídeňského nachází přímo v centru Prahy (Staré Město), svým specifickým vzhledem evokuje atmosféru starých dobrých časů. Překladatelka oproti původnímu textu přidáním slovesa *spí* (*dítě dýchá, spí, žije*) oslabuje sémantický řetězec sloves (*es atmet, lebt*) stojící v příkrém rozporu k *mrtvorozenosti* hlavní hrdinky. Prostý popis činnosti dítěte (*dítě dýchá, spí, žije v bytě*) překladatelka také zmírňuje odlišným kladením interpunkce, kdy pozornost čtenáře od popsanych aktivit směřuje ke konkrétnímu prostoru, v němž se odehrávají. Formulaci *Klara hat das Kind bekommen, Horst auch*,

překladatelka výrazově typizuje českým překladem *Klára porodila, Hanuš vlastně taky* (ne např. *Kláře se narodilo dítě, Hanušovi také*), neboť postavě Hanuše přisuzuje schopnost ryze ženskou, kterou intenzifikuje přidáním částice *vlastně*. Tím ironizuje jeho charakterové rysy.

**Příklad 4.7.2.1-3**

Stavarič (2006: 60–61)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 60–61)	Správní obvod / Městská část
Ich lasse euch beide jetzt allein, sage ich, sage laut, ich muss los, <i>drei</i> Kunden, <b>Schönbrunnerstrasse</b> , ein gutes Geschäft wird das vielleicht. [...] 125 m <sup>2</sup> , fünf Räume, unmöbliert, Erstbezug, ein Erker, kleine Küche, kleines Bad, alles andere wirkt im Vergleich riesig.	12. Bezirk Meidling /13. Bezirk Hietzing	Nechám vás tu teď o samotě, holoubkové, říkám si v duchu, nahlas řeknu, už musím, tři klienti, byt v <b>Korunní ulici</b> , dobrý kšeft. [...] 125 m <sup>2</sup> , pět prostorných pokojů, nezařízených, báječná koupě, arkýř, kuchyňka, malá koupelna, v porovnání s kuchyňkou ostatní prostory působí obrovitě.	Praha 2 Vinohrady (tvoří hranici mezi Prahou 3, Prahou 10)

Nejčastěji zastoupenou pražskou městskou částí, kterou překladatelka vybrala, jsou Vinohrady. Eliška prodává převážně drahé byty pro movitou klientelu situované v dobrých čtvrtích. K nim patří i byt v *Korunní ulici* s historickými budovami z přelomu 19. a 20. století, které jsou lemovány stromořadím, což této ulici dodává punc elegance a noblesy.

Ve srovnání s předlohou překladatelka přidává formulace *holoubkové* a *v duchu* ironicky častující domnělý intimní poměr jejích pracovních kolegů, dále v překladu více zdůrazňuje fakt, že jde o skvělý byt k prodeji, Eliška oproti textu originálu je také sebevědomější co se týče svých prodejních schopností, německou frázi *ein gutes Geschäft wird das vielleicht* v češtině lakonicky shrnuje jako *dobry kšeft*, přidáno je rovněž hodnotící přídavné jméno *prostorný*. Tím se překladatelka uchyluje k výrazové typizaci. K výraznějšímu významovému posunu dochází také při překladu německého pojmu *Erstbezug* (*byt/dům, do něhož se nastěhují první nájemníci*), který byl přeložen jako *báječná koupě*. V tomto případě se jedná o neadekvátní překlad.

**Příklad 4.7.2.1-4**

Stavarič (2006: 44)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 45)	Správní obvod / Městská část
Die Wohnung, <b>Ungargasse</b> , ein Haus mit Schaufenster, Elektrowaren, Leuchtkörpern, das Geschäft ist fast leer, als ich nach oben gehe. Die Wohnung, 85 m <sup>2</sup> , große Fenster, hofseitig, teilmöbliert, im Schlafzimmer riecht es verbrannt, dort steht ein Kamin, ein offener, etwas Ruß rieselt.	3. Bezirk Landstrasse	Byt, <b>Pařížská ulice</b> , dům s výkladními skříněmi, elektrickým zbožím, osvětlovacími tělesy, luxusní obchod je prázdný, vcházím, stoupám nahoru. Byt, 85 m <sup>2</sup> , velká okna, patřil šlechtici, zařízení je zčásti, v ložnici cítím spáleninu, stojí tu krb, otevřený krb, saze drobounce černě sněží.	Praha 1 Staré Město

Volbou *Pařížské ulice* s největší koncentrací nejdražších butiků světoznámých značek a vybraných restaurací v Praze překladatelka oproti originálu byt umístila v exkluzivním a luxusním prostředí. Toto výrazové zesilování zdůraznila přidáním přídavného jména *luxusní*, které se v předloze nevyskytuje. (V předloze se nevyskytující) atmosféru luxusu překladatelka postavila do protikladu s pocitem prázdnoty, jež výrazově posílila nepřeložením měrové částice *téměř*. Naopak oproti předloze přidala sloveso *vcházím*, a posílila tak dějovost celé výpovědi.

Dalším prostředkem výrazového zesilování je i chybný překlad přídavného jména *hofseitig* (*pokoj orientovaný do dvora*), které překladatelka, patrně v souladu se zachováním zvolené atmosféry luxusu a exkluzivity, neadekvátně převedla pomocí fráze *byt patřil šlechtici*. V důsledku výše uvedených výrazových změn v překladu došlo k významovému posunu celé mikrosituace, kterou sice v českém kontextu lze považovat za soudržnou, avšak ve srovnání se situací popisovanou v předloze, odlišnou.

**Příklad 4.7.2.1-5**

Stavarič (2006: 131)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 123)	Správní obvod / Městská část
Der Tag hatte so seine Tücken, zwei Kunden, in der <b>Schottenfeldgasse</b> , Maler, Bildhauer, zusammen wollen sie ein Atelier aufmachen, Kunst schaffen.	7. Bezirk Neubau	Den se všemi záludnostmi, dva klienti. <b>Kolbenova ulice</b> , malíř, sochař, hledali atelier, společný, umělci.	Praha 9 Vysočany

Překladatelka daný objekt k prodeji umístila do původně dělnické čtvrti Vysočany, aby pravděpodobně zachytila industriální prostředí budovy bývalé továrny, která má nově sloužit jako atelier pro umělce.

#### Příklad 4.7.2.1-6

Stavarič (2006: 148)	Bezirk / Bezirksteil	Denemarková (2010: 138)	Správní obvod / Městská část
Nach der Besprechung, Termine, Kunden, <b>Bahnstraße 17</b> , der Name sagt alles. 50 m <sup>2</sup> billig, Kategorie B, der Kunde wollte es so, hat wohl seine eigene Pläne, er kommt sogar pünktlich.	14. Bezirk Penzing	Po poradě, termíny se zákazníky, <b>Nádražní ulice 17</b> , název říká vše. 50 m <sup>2</sup> , levný, druhé kategorie, zákazník si přál zrovna takový, má vlastní plány, dokonce dorazil včas.	Praha 5 Smíchov

V průběhu děje spolu s přibývajícimi útoky nebezpečného žháře ubývá Elišce nejen práce, ale i noblesních bytů na luxusních adresách. V nabídce realitní kanceláře jako by jich bylo čím dál méně. Občas je proto nutné prodat i levnější nemovitosti, jako je tomu i v tomto případě. Eliška ani neskrývá lehké pohrdání nad kvalitou života na takové adrese. Překladatelku k tomuto výběru mohly vést dvě strategie. Buď zvolila doslovný překlad německého názvu (*Bahnstraße* – *Nádražní ulice*), nebo se rozhodla najít místo v Praze, které je podobně neatraktivní, jako je tomu v mikrosituaci popsané v předloze. *Nádražní ulice* kopírující Smíchovské nádraží působí ošuntělým a neupraveným dojmem. Je tedy představitelné, že v takové ulici se může nacházet *levný byt druhé kategorie*, jak je popsáno v textu. Vynecháním modální částice *asi* (*wohl*) došlo k významovému posunu v Eliščině výpovědi, z níž se ztratil příznak domněnky.

#### 4.7.2.2 Překlad toponym, názvů institucí a podniků

Situování děje do českého prostředí překladatelka docílila také přizpůsobením ostatních místních názvů – k jednotlivým místům ve Vídni a Rakousku přiřadila i vybrané prostory nacházející se v Praze či České republice, což doložíme na následujících příkladech.

#### Příklad 4.7.2.2-1

Stavarič (2006: 37)	Denemarková (2010: 39)
Ich fahre in die Stadt, das sagen nur Leute, die in der Stadt wohnen, noch tiefer in die Stadt, ins Zentrum, zum <b>Stephansplatz</b> . Ich finde keinen Parkplatz, bin aber spät dran, sehr spät, der nächste Termin, ich stelle das Auto auf den Gehsteig, ist doch wirklich egal, Geld habe ich ja.	Jedu do města, říkají lidé, kteří ve městě bydlí. Hlouběji do města, do centra, k <b>Václavskému náměstí</b> . Nemůžu najít místo na zaparkování, mám zpoždění, velké zpoždění, schůzka s klientem, zaparkuju auto na chodník, je to jedno, peněz mám dost.

Ve výše uvedené pasáži bylo zásadní zachovat polohu konkrétního místa i s ní spojené potíže s parkováním. Daná místa, *Stephansplatz* i *Václavské náměstí*, se nacházejí

v centru obou metropolí. Oproti předloze překladatelka vynechala překlad vytýkací částice *nur* (*pouze/jen*), čímž oslabila původní autorovo omezení skupiny lidí na ty, kteří bydlí ve městě. Adicí příslovce *dost* překladatelka výrazově posílila Eliščinu charakteristiku jako sebevědomé ženy disponující dostatkem finančních prostředků.

**Příklad 4.7.2.2-2**

Stavarič (2006: 59)	Denemarková (2010: 59)
<b>Das Polizeipräsidium, am Ring</b> , imposantes Gebäude, innen, außen, eine Wabe nach der anderen, ein Summen, Surren, durch Gänge, Hallen, es geht über Stock und Stein.	<b>Policejní centrála v Bartolomějské ulici</b> , impozantní budova, uvnitř i zvenku, včelí plástve, jedna na druhé, budova bzučí, hukot na chodníku, v halách, ve všech patrech, nahoře i dole, úl hučí, hučí, hučí.

V původním díle zmíněné policejní prezidium (*Polizeipräsidium am Ring*) se ve skutečnosti nazývá jinak (*Landespolizeidirektion Schottenring*). Přesto ze zvoleného názvu vyplývá, že se jedná o policejní ředitelství, autor také oproti skutečnosti nezměnil umístění budovy. Patrně z tohoto důvodu podobnou strategii zvolila i překladatelka, která použila ekvivalentní název *policejní centrála v Bartolomějské ulici*, což také není oficiální název daného útvaru (ten zní *Krajské ředitelství policie hlavního města Prahy*). Skutečnou adresu policejního ředitelství (*Kongresová, Praha 4*) však překladatelka nahradila *Bartolomějskou ulicí*, adresou, na níž se nachází budova s nechvalně známou minulostí, což může čtenáři evokovat negativní konotace, které v předloze primárně přítomny nejsou. Oproti výchozímu textu tak dochází k významovému posunu.

Autor budovu nepřímou přirovnává ke včelímu úlu, v němž panuje čilý ruch a shon. Tento význam je v překladu zachován, avšak za cenu několika výrazových posunů. Oproti předloze ruch a shon vládne uvnitř i vně budovy, překladatelka přidává formulace *na chodníku, ve všech patrech, nahoře i dole*. Německý frazém *über Stock und Stein* (*přes všechny překážky, jít cestou necestou*) překladatelka nezachovává, uchyluje se k výrazové substituci a daný idiom kompenzuje prostřednictvím opakované personifikace a dále tak rozvíjí obraz hučícího úlu (*úl hučí, hučí, hučí*).

#### Příklad 4.7.2.2-3

Stavarič (2006: 73)	Denemarková (2010: 72)
Mutter wurde in <b>Oberösterreich</b> geboren, in einem Dorf, klein, grau, in den fünfziger Jahren, den Namen hatte sie uns stets verheimlicht.	Matka se narodila v <b>pohraničí</b> , na vesnici, v nudné, šedivé vísce, v padesátých letech, jméno dlouho tajila.
Stavarič (2006: 108)	Denemarková (2010: 102)
Herr Doktor, meine Mutter, ich erzähle Ihnen alles über meine Mutter. Grete Frankenstein, 52 Jahre alt, 57 kg schwer, in <b>Oberösterreich</b> geboren, irgendwo zwischen den Hügeln, in einem Dorf, an das sie sich kaum noch erinnert.	Pane doktore, matka, řeknu vám o matce, všechno. Markéta Frankensteinová, 52 let, 57 kg, narozena na <b>Šumavě</b> , někde mezi kopci, ve vesnici, na kterou si nepamatuje.

Překladatelka si musela rovněž poradit s lokalizací několika dalších rakouských místních názvů, k nimž důsledně přiřadila česká toponyma. Společným jmenovatelem zvolených řešení pravděpodobně je (alespoň částečná) vnitřní podoba daných míst (jedná se o hornaté oblasti, samoty, pohraničí). Oblast *Horního Rakouska* (*Oberösterreich*) překladatelka v první pasáži obecně převádí jako *pohraničí*, v další pasáži již oblast specifikuje jako *Šumavu*. Zachovává tak význam odlehlé a hornaté oblasti téměř na konci světa, jenž je v dané mikrosituaci zprostředkován.

Ve srovnání s předlohou překladatelka vynechala zájmeno *uns* (*nám*), potlačila tím adresáta tehdejší matčiny (ne)výpovědi, a výrazově tak oslabila původní sdělení. V druhém případě překladatelka naopak původní sdělení výrazově zesiluje, neboť nejednoznačnou kladnou Eliščinu výpověď v předloze (*kaum – sotva*) poněkud intenzifikuje pomocí negace (místo: *ve vesnici, na kterou si sotva pamatuje*, volí: *ve vesnici, na kterou si nepamatuje*).

#### Příklad 4.7.2.2-4

Stavarič (2006: 63–64)	Denemarková (2010: 63)
Klara ist <b>Tirolerin</b> , eine aus den Bergen, die weiß doch nichts von der Welt, schon gar nicht von meiner, was wirklich Sache ist. Sie kam als junges Ding nach <b>Wien</b> , in die Stadt, hat nicht studieren wollen, die Hübsche, dumme Kuh. [...] Ich glaube ja, sie hat unser Büro gewählt, weil sie unser Haus an Berg erinnert, eine Felswand, hoch und senkrecht. So sind sie für mich, <b>die Tiroler</b> .	Klára, pochází ze <b>Šumavy</b> , z kopců, neví nic o světě, a už vůbec nic o tom mém, neví, jak se věci mají. Přišla do <b>Prahy</b> jako vykulené telátko, do velkoměsta, studovat nechtěla, ta krásná, hloupá husa. [...] Stejně jsem přesvědčená, že realitní kancelář si vybrala jenom kvůli budově, budova, kde sídlíme, připomíná horu, skalnatá stěna, vysoká, hrdá, svislá. Takoví už jsou, <b>lidé z kopců a hor</b> .

*Šumavou* překladatelka nahrazuje rovněž oblast *Tyrolska*. Výběrem totožné lokality tedy překladatelka v překladu nediferencuje různé horské oblasti jako je tomu v předloze a její lokalizačně-paušalizující strategie tak téměř naráží na své hranice.

V překladu je však zachován význam kopcovité oblasti, který překladatelka zároveň rozvíjí formulacemi *z kopců* (ne *z hor*, jako je tomu v předloze: *aus den Bergen*) a později *z kopců a hor* (zde se jedná o opis původní formulace *die Tiroler*), jimiž stupňuje typický charakter tohoto pohoří. Obraz vzdáleného šumavského mikrosvěta odříznutého od civilizace ještě umocňuje naznačená rázovitost zdejších obyvatel, kteří jsou vykresleni jako hrdí lidé, neschopní pochopit svět velkoměsta a přizpůsobit se mu. Ostatně přídavné jméno *hrdá* je v textu překladu navíc, překladatelka jím doplňuje a dále specifikuje synonymickou řadu přídavných jmen *vysoká, hrdá, svislá stěna*. Pejorativní charakteristiku Kláry (*junges Ding, dumme Kuh*) překladatelka převedla pomocí výrazové individualizace, při níž zesílila sémantický obsah sdělení předlohy (*mladá, hloupá, nezkušená holka*), a zároveň využila typické výrazové prostředky českého jazyka, čímž projevila svůj idiolekt (*vykulené telátko, krásná, hloupá husa*). V překladu poslední věty rovněž došlo k výpustce spojení (*für mich – pro mě*, zde spíše: *podle mě*), a tudíž i významovému posunu celé výpovědi, která v předloze vyjadřuje subjektivní postoj hlavní hrdinky, zatímco v překladu nabývá téměř objektivní platnosti.

#### 4.7.2.3 Překlad jmen

Lokalizaci děje do českého prostředí překladatelka realizovala také výběrem českých, případně počeštěných vlastních jmen osob a zvířat.

##### Příklad 4.7.2.3-1

Stavarič (2006: 17)	Denemarková (2010: 20)
<b>Klara</b> , das ist so eine Liebe, sieht hübsch aus, wenn sie bloß nicht den Mund aufmacht [...].	<b>Klára</b> , takový miláček, vypadá moc pěkně, jen kdyby občas zavřela tu svou pusu [...].
Stavarič (2006: 16)	Denemarková (2010: 19)
Klara, meine Büronachbarin, hat einen Kaktus geschenkt bekommen, [...], hat einen Namen vergeben – <b>Horst</b> . Ich weiß, was Sie jetzt denken, aber <b>Horst</b> ist ihr Freund.	Klára, v sousední kanceláři, dostala darem kaktus, [...], kaktus si pojmenovala – Hanuš. Víím, co si teď myslíte, ale <b>Hanuš</b> je opravdu její přítel.

Adicí příslovce *moc* překladatelka nejenže intenzifikuje Klářinu vlastnost, ale rovněž ironizuje Eliščinu výpověď, čímž ji zároveň i výrazově typizuje.

**Příklad 4.7.2.3-2**

Stavarič (2006: 26)	Denemarková (2010: 29)
Sie sagt, die Abwerbung, die Karenzstelle, <b>Klara Quadrat</b> , 175 cm, 57 kg, braucht wohl mehr Platz als Klara. Klara war dünner, kleiner, es wird noch kommen, dass ich Klara vermisste.	Říká, inzerát, záskok za pracovní sílu na mateřské, říká, <b>Klára Čtvrtníčková</b> , 175 cm, 57 kg, potřebovat bude rozhodně víc místa než naše Klára, Klára byla štíhlejší, menší, ještě budu Kláru postrádat, nebo co.
Stavarič (2006: 58)	Denemarková (2010: 58)
An meine Haut kommt nur Wasser und CD, höre ich <b>Klara</b> sagen, <b>zum Quadrat</b> .	Moje kůže zná jen čirou vodu a Christiana Diora, říká <b>Klára Čtvrtníčková</b> , <b>blbá na kvadrát</b> .

Český překlad německého pojmu *Karenzstelle* (*záskok za pracovní sílu na mateřské*) není uzuální a zní spíše neobratně. Jako řešení bychom navrhovali formulaci *zástup za mateřskou dovolenou*. Adicí zájmena *naše* se překladatelka zřejmě snažila zřetelně odlišit obě Kláry, které v románu vystupují.

**Příklad 4.7.2.3-3**

Stavarič (2006: 14)	Denemarková (2010: 17)
<b>Hans</b> , mein Lehrer, lächelt, ich nenne ihn Hänschen [...].	<b>Jan</b> , učitel jízdy na koni, usmívá se, oslovuju ho Jeníčku [...].

**Příklad 4.7.2.3-4**

Stavarič (2006: 60)	Denemarková (2010: 59)
Aber Antworten fallen ihm leicht, immer schon, so ist <b>Herr Schmidt</b> .	<b>Šéfa</b> odpovědi napadají snadno, myslí mu to, ještě pořád mu to myslí, takový je to kabrňák, náš <b>pan Soukup</b> .

Adicí vět *ještě pořád mu to myslí a takový je to kabrňák* se překladatelka odchyluje od předlohy, Eliščině výpovědi propůjčuje výrazněji familiární tón a její výpověď tímto opět výrazově typizuje. Totéž platí i pro adici přivlastňovacího zájmena *naš*.

**Příklad 4.7.2.3-5**

Stavarič (2006: 73)	Denemarková (2010: 72)
<b>Grete Frankenstein</b> , das muss man sich auf der Zunge zergehen lassen ein Name, wie eine Ohrfeige, für mich jedenfalls. Die Mutter wurde in Oberösterreich geboren [...].	<b>Markéta Frankensteinová</b> , tohle si člověk musí vychutnat, jméno poválet na jazyku, zní jako facka, v mých uších rozhodně. Matka se narodila v pohraničí [...].
Stavarič (2006: 109)	Denemarková (2010: 103)
Die Leute reden, reden, Mutter sei schwanger, von wem, von ihm, einem anderen, der sieht man es an, das arme Ding, der <b>Mühlberger Sepp</b> , was hat er sich nur gedacht, dabei.	Lidé nadělají řečí, že je matka těhotná, s kým, s ním, s jiným, s tamtím, tak se na ptáčka kouknem, chudák, <b>Bohovič Josef</b> , co se mu tak asi přitom honilo hlavou.

Adicí konstrukce *s tamtím* překladatelka významově zpřesňuje a intenzifikuje Eliščinu výpověď. Překlad vět *der sieht man es an – tak se na ptáčka kouknem*, a *was hat*



*er sich nur dabei gedacht – co se mu přitom honilo hlavou* je významově nepřesný, ve srovnání s předlohou potlačuje vypravěčův implicitní odsudek matčiny osobnosti, čímž dochází k významovému posunu celé pasáže. Adekvátnější překlad obou vět by zněl (*na tom je to vidět a co ho to jen napadlo*).

**Příklad 4.7.2.3-6**

Stavarič (2006: 63)	Denemarková (2010: 62)
Ich nehme sein Visitenkärtchen aus meiner Gesäßtasche, <b>der Ermittler</b> , rufe an, lasse es läuten.	Vylovím z kapsy džínových kalhot vizitku, <b>vyšetřovatel</b> , volám, mobil vyzvání.
Stavarič (2006: 71)	Denemarková (2010: 69)
Oben angekommen, am Plafond, da lehnt er, <b>mein Ermittler</b> [...].	Dorazím nahoru, vykloní se hlava <b>mého vyšetřovatele</b> [...].
Stavarič (2006: 78)	Denemarková (2010: 76)
Am Abend, wir treffen uns spontan [...]. <b>Georg</b> erzählt, dass es studieren wollte, heiraten, ein paar Kinder zeugen, seine Mutter habe sich das gewünscht, sei allerdings früh verstorben.	Večer, sejdeme se, spontánně [...]. <b>Jiří</b> vypráví, chtěl studovat, oženit se, vychovat kupu dětí, matka by si to bývala přála, brzy zemřela.

V překladu došlo k vynechávce konstrukce *am Plafond – u stropu*.

**Příklad 4.7.2.3-7**

Stavarič (2006: 22)	Denemarková (2010: 25)
<b>Aaron</b> von Winterfels, mein Hengst [...].	<b>Áron</b> von Winterfels, můj hřebec [...].

Všechny ostatní vedlejší postavy Eliška v českém překladu častuje buď vlastními jmény (*Klára, Klára Čtvrtníčková, Hanuš, Áron, Jan, pan Soukup [šéf], Markéta, Josef, Jiří [vyšetřovatel]*) nebo funkcemi (*šéf, vyšetřovatel, pan doktor*). U většiny postav je v oslovování konzistentní (tj. buď jménem, nebo funkcí), pouze policejního vyšetřovatele *Jiřího* Eliška nejprve oslovuje funkcí, později funkcí a přivlastňovacím zájmenem *můj*, později křestním jménem. Dokládá to postupný vývoj a prohlubování mileneckého vztahu mezi oběma postavami.

Z analýzy výše uvedených příkladů vyplývá, že překladatelka české varianty cizích vlastních jmen a oslovení pravděpodobně volí analogicky k německým vlastním jménům a oslovením a zachovává tak jejich sémantiku.

Volbu českých či počeštěných ekvivalentů jmen lze rozdělit do několika skupin:

1. česká varianta cizího jména (*Klara – Klára, Hans – Jan, Georg – Jiří, Grete – Markéta, Joseph/Sepp nebo Josef/Pepa, Aaron – Áron*),

2. podobné/počeštěné české jméno přiřazené ke jménu německému a vybrané patrně na základě zvukové podobnosti (*Horst – Hanuš*). Volbu některých jmen považujeme za příznakovou, neboť k primárnímu významu, který tato jména nesou sama o sobě, a charakterizují tak své nositele (*Klára*: zářící, krásná, *Markéta*: energická, utvářející domov, *Josef* pokračovatel rodu), v průběhu děje přibývají ještě vedlejší konotace, které s primárním významem jména víceméně kolidují. Jedná se především o jména *Klára*, *Markéta* a *Josef*.

Etymologie jména *Klára* charakterizuje obě své nositelky, u nichž Eliška neustále zdůrazňuje jejich nejzásadnější kvalitu, a to krásu, kterou obě její kolegyně kompenzují svůj nedostatečný intelekt i naivitu (viz příklad 4.7.2.3-1). Zastupitelnost a nahraditelnost obou Klár autor umně naznačuje nejen volbou identického křestního jména, ale také příjmení druhé, „jakoby“ náhradní Kláry (*Klara Quadrat*), která má zástup za první Kláru, toho času na mateřské dovolené (viz příklad 4.7.2.3-2). Přímý překlad zvoleného příjmení by zněl *Klára na druhou*, žena podobného typu, jen s umocněnými vybranými vlastnostmi (krása, naivita, jednoduchost, povolnost). Toto řešení by v češtině však nefungovalo jako příjmení, patrně proto překladatelka interpretovala a zvolila jméno *Čtvrtníčková*, které lze chápat jako významovou i zvukovou paralelu k původnímu německému pojmu (*Quadrat – čtverec – Čtvrtníčková*). Aby výše uvedenou významovou ztrátu (nahraditelnost, zdůraznění konkrétních Klářiných vlastností) nahradila a zachovala příznakovost Klářina německého příjmení, uchýlila se překladatelka v jiné pasáži k výrazové záměně a jeden z Eliščiných přiléhavých komentářů Kláry Čtvrtníčkové přeložila pomocí českého přirovnání *blbá na kvadrát* (viz příklad 4.7.2.3-2).

Jména obou Eliščiných rodičů, matky (*Markéta*) i otce (*Josef*), jsou příkladem postupného odhalování vedlejších negativních konotací kontrastujících s primárním významem těchto jmen (viz příklad 4.7.2.3-5). *Markéta* se nejprve jeví jako pečující i

energická osoba, v průběhu děje však vychází na povrch znepokojivá pravda o jejím nevyrovnaném vztahu k dceři, jejíž charakterizuje nejen starostlivost hraničící s patologií, ale i svérázné výchovné metody. *Josef* jako Eliščin otec by měl být pokračovatelem rodu, výklad jeho jména však v průběhu děje nabývá ironického podtónu, neboť z mnoha Eliščiných narážek implicitně vyplývá, že Josef patrně není jejím biologickým otcem, a tudíž ani pokračovatelem rodu (viz příklad 4.7.2.3-5).

Křestní jména ostatních vedlejších postav (*Jiří*: hbitý, obratný, *Jan*: jistý, sebevědomý) doplňují jejich vnitřní charakteristiku (viz příklad 4.7.2.3-3 a příklad 4.7.2.3-6).

**Příklad 4.7.2.3-8**

Stavarič (2006: 13)	Denemarková (2010: 17)
<b>Herr Doktor</b> , er schreibt mit, tut unschuldig, seine Frau tut nicht viel, sie haben ja eine feste Bindung, Kinder, einen Hund, wie der heißt will ich wissen.	<b>Pan doktor</b> , zapisuje si, dělá nevinátka, jeho žena je v pohodě, mají harmonický vztah, děti, psa, ráda bych věděla, jak se pes jmenuje.

Jediná osoba blízká Elišce, která není nikdy oslovena křestním jménem, nýbrž výhradně svou funkcí, je její lékař/psychiatr. Tuto strategii autorka převzala zcela. Eliška jej důsledně oslovuje či charakterizuje formulací *pane doktore*. Postava psychiatra má v celém příběhu specifické postavení. Důvodem budiž fakt, že je zcela fiktivní, neboť se jedná o pouhý výplod Eliščiny mysli a součást jejího Já, s nímž po celou dobu vede terapeutické rozhovory. O jeho neexistenci se čtenář dozvídá až téměř na konci románu, kdy jej i sebe zároveň Eliška osloví *doktore Frankensteine*. K významovému posunu došlo při překladu poslední věty, dle našeho názoru by adekvátnější bylo následující řešení, implikující Eliščinu domněnku (*Kinder, einen Hund, wie der heißt will ich wissen – děti a psa, jak on se jmenuje*).

### 4.7.3 Výrazové posuny na mikrostylistické úrovni

Translatologickou analýzu na mikrostylistické úrovni provedeme na předem vybraných pasážích textu. Volba a kategorizace těchto pasáží vychází z klíčových charakteristických rysů předlohy, které jsme odkryli na základě provedené literárně-naratologické analýzy originálu. Jedná se o tyto rysy:

- Přerývaný dech hlavní hrdinky
- Rozporuplnost / protikladnost hlavní hrdinky
- Proměnlivé tempo / dynamika vyprávění
- Melodie / libozvučnost textu (konkrétně užití zvukomalby)
- Obrazná pojmenování
- Specifický humor hlavní hrdinky (ironie, sarkasmus, cynismus)

#### 4.7.3.1 Přerývaný dech hlavní hrdinky

Paralelou Eliščina zápolení o život je její neustálý boj o každý nádech a výdech. Dýchání pro ni není nic samozřejmého, naopak, každý nádech i výdech bolí a tíží. Přesto se Eliška nevzdává a dál bojuje o život a své místo ve světě, kterému příliš nerozumí, ale musí se naučit v něm žít. Eliščino dýchání ovlivňuje povahu jejího bytí. Dýchá přerývaně, nepravidelně, mnohdy rychle, jindy pomalu. Toto tempo je zprostředkováno formálními i jazykovými prostředky (výběr slov o konkrétním počtu slabik, střídání dlouhých a krátkých vokálů, specifické kladení interpunkce, která jednotlivé věty rozkouskuje na kratší, rytmické celky, opakování slov či zvukomalba atd.). „Dýchání“ textu (jeho rytmus, tempo a melodie) je proto samo o sobě významotvorné, je klíčem k poznání Eliščiny nálady. Prožitek z příběhu proto umocní především čtení textu nahlas.

#### Příklad 4.7.3.1-1

Stavarič (2006: 7)	Denemarková (2010: 11)
<b>Lebe, atme, lebe, atme</b> , versuche Gedanken aufzublasen, <b>bis sie platzen</b> . Niemand sieht mich, <b>lebt mit, in mir, massiert mich, sie, das Herz</b> , Geschlecht, Hautgeflecht, den <b>Haaransatz</b> , die Waden.	<b>Žiju, dýchám, žiju, dýchám</b> , pokouším se nafouknout myšlenky, <b>splasknou jak bubliny</b> . Mě nikdo nevidí, jen cosi žije uvnitř, ve mně, <b>masíruje mě, masíruje ji, udržuje při mizivém životě srdce</b> , pohlaví, kožní pletivo, <b>vlasý</b> , lýtka.

#### • Adekvátní překlad

Výrazným stylistickým prostředkem je opakování a střídání sloves, které text rytmizuje a umocňuje vyřčenou výpověď. Stavarič opakuje *lebe, atme, lebe, atme* (formulaci v němčině lze chápat jako způsob oznamovací i rozkazovací), Denemarková

důsledně ponechává vnitřní monolog Elišky v Ich-formě a překládá jako (*žiju, dýchám, žiju, dýchám*).

- **Výrazová typizace**

První věta v uvedené pasáži originálu tvoří spolu s ostatními větami uzavřený rytmický celek, důsledným opakováním sloves ve finitních a infinitních tvarech autor dociluje také pravidelného rýmu. Úvaha o myšlenkách (*bis sie platzen – dokud nesplasknou*) je přeložena pomocí přirovnání *splasknou jak bubliny*, jímž překladatelka výpověď hlavní hrdinky výrazově typizuje. Stejného účinku překladatelka dosahuje posunutím zájmena *mě* do tématu věty (*mě nikdo nevidí*), aby veškerou pozornost čtenáře upřela na hlavní hrdinku a zdůraznila její emotivní výpověď. V obou případech se jedná o výrazovou typizaci.

- **Výrazová individualizace**

Významový řetězec ve výchozím textu založený na spojení stejného slovesa s odlišnými předložkami (*lebt mit, in mir*) překladatelka nezachovává celý, jeho první část vypouští (*žije se mnou*), druhou interpretuje a přidává pasáž (*jen cosi žije uvnitř*). Syntagma *massiert mich, sie, das Herz* překladatelka interpretuje a opisuje větou (*masíruje mě, masíruje ji, udržuje při mizivém životě srdce*), význam zachovává, ale stupňuje naléhavost dané výpovědi, tím se dopouští výrazové individualizace. Opakováním slovesa (*masíruje*) překladatelka Eliščinu výpověď výrazově typizuje a také udržuje její typický rytmus.

- **Výrazová nivelizace**

Při překladu německých odborných výrazů (*massiert Hautgeflecht, den Haaransatz*), překladatelka adekvátně překládá první termín a zachovává jeho odborný ráz (*kožní pletivo*), druhý termín již výrazově nivelizuje, neboť volí výraz obecný (místo *vlasové kořínky* uvádí *vlas*).

#### **Příklad 4.7.3.1-2**

Stavarič (2006: 78)	Denemarková (2010: 76)
Am Abend, wir treffen uns <b>spontan</b> , er, sie, ich, atmen, atmen gemeinsam, er atmet wie ein <b>Mensch</b> eben atmet, ein, aus, ein, aus, ich atme anders, es fühlt sich kalt, tot [...].	Večer, sejdeme se, <b>spontánně</b> , on, ona, já, dýcháme, <b>dýcháme</b> , společně, on dýchá jako člověk, <b>živý člověk</b> , lidsky, nevnímá, <b>nevnímá přirozenou snadnost</b> nádechu, výdechu, nádechu, výdechu, nádechu, výdechu, já dýchám odlišně, dýchání je <b>namáhavé, tíživé</b> , chlad, <b>chlad, jsem mrtvá</b> .

- **Adekvátní překlad**

Souvětí v předloze je opět nesené specifickým tempem v rytmu Eliščina dechu. Pasáž popisuje milostné setkání Elišky a vyšetřovatele Jiřího, zřetelné je (alespoň částečné) nalezení Eliščina vnitřního klidu a s ním související zpomalení jejího tempa. Zpomalení se podařilo docílit i v textu překladu, v němž však překladatelka na rozdíl od textu originálu odlišně klade interpunkci a tím rozbíjí větu na kratší úseky (*sejdeme se, spontánně, on, ona, já, dýcháme, dýcháme, společně*), čímž zdůrazňuje nejen dlouhé slabiky vybraných slov, ale také jejich sémantiku (*spontánně, dýcháme*). Tato pasáž je přeložena adekvátně.

- **Výrazové zesilování, výrazová typizace**

V druhé půli pasáže se překladatelka uchyluje k interpretaci řečeného a oproti textu originálu přidává krátké pasáže, které zprostředkovávají Eliščin hendikep – neschopnost se přirozeně nadechnout (*nevnímá přirozenou snadnost nádechu, výdechu*). Slovesa *einatmen* a *ausatmen* překladatelka transponuje na podstatná jména, která důsledně opakuje, a to vícekrát než v předloze (třikrát), čímž výrazově zesiluje Eliščino sdělení. Opakováním překladatelka zdůrazňuje sémantiku těchto zásadních slov.

Ve srovnání s výchozím textem je překlad tohoto úseku zhruba dvakrát delší. Důvodem jsou přidané pasáže vzniklé překladatelčinou interpretací a rozvitím několika základních myšlenek předlohy. Konkrétně jde o protiklad dýchání, byť namáhavého, ale stále symbolizujícího život, a smrti. Oproti výchozímu textu překladatelka přidává příslovce *lidsky*, dále pasáž *dýchání je namáhavé, tíživé* a prosté přídavné jméno (*tot – mrtvý*) dosazuje do širšího kontextu tím, že jím definuje Eliščin stav (*jsem mrtvá*). Těmito prostředky překladatelka Eliščino vyjadřování výrazově typizuje.

#### **4.7.3.2 Rozporuplnost / protikladnost hlavní hrdinky**

Eliščina povaha je typická všudypřítomnou rozporuplností, ta se odráží i v jejích skutečích, komunikaci a jednání s okolím, obecně v jejím celkovém životním stylu. Protiklady jsou v textu vyjadřovány nejen obsahově a tematicky (opozice těla – duše), ale také formálními prostředky (opakování určitých slov, využití zvukomalby a refrénu). Na základě podané charakteristiky se lze domnívat, že Eliška je velmi atraktivní žena, která přitahuje mnoho mužů ve svém okolí. Její vnější krása se však velmi často dostává do příkrého rozporu s jejím ošklivým a zruďným nitrem.

#### Příklad 4.7.3.2-1

Stavarič (2006: 10)	Denemarková (2010: 14)
<b>Sagte ich, sagte ich</b> wirklich, ich sei <b>hässlich</b> ? [...] Morgens nach dem Aufstehen, ich gehe ins Bad, schaue mich an, mir zu, tief in die Augen, den Ausschnitt, meine Masse sind bestens, alles in allem kann ich mich gar nicht beschweren. Ich bin <b>hässlich, hässlich, hässlich</b> innen drin, das ist viel schlimmer.	<b>Řekla jsem to, už jsem to vyslovila</b> , že jsem <b>hnusná</b> ? [...] Každé ráno, když vstanu, jdu do koupelny, podívám se na sebe, <b>skloním se k obličej</b> i, zadívám se sama sobě hluboce do očí, do výstřihu, míry jsou skvělé, <b>všechno na svém místě, stěžovat</b> si nemůžu. Jsem <b>hnusná, hnusná, hnusná</b> uvnitř. Což je mnohem horší.

- **Výrazové zesilování**

Autorovo záměrné opakování slovesa *sagte* (*řekla jsem*) překladatelka nedodržuje a překlad výrazově diferencuje volbou synonymních výrazů (*řekla jsem to, už jsem to vyslovila*), variováním sloves podobného významu překladatelka dosahuje výrazového zesilování Eliščiny výpovědi a text výrazně rytmitizuje.

- **Výrazová individualizace**

Ve srovnání s předlohou je v překladu opět patrná interpretace. Překladatelka původně nominální konstrukce v němčině důsledně nahrazuje slovesnými spojeními a utváří tím řetězec sloves, která danou pasáž rytmitizují (*vstanu – jdu – podívám se – skloním se – zadívám se*), v předloze se přitom vyskytují jen některá z daných sloves (*ich gehe, schaue mich an/mir zu*). Ve srovnání s výchozím textem překladatelka zvolenými adicemi (*skloním se k obličej, všechno na svém místě*) výrazově individualizovala Eliščinu výpověď.

- **Adekvátní překlad**

Důležitým významotvorným prvkem výchozího textu je opakování konkrétních slov či slovních spojení, čímž dochází ke zdůraznění jejich významu, případně k pozměnění některých jeho příznaků a tím i aktualizaci sdělení. Při převodu je proto důležité si uvědomit, kdy je opakování významotvorné, a tudíž nutné zachovat, a kdy jej naopak porušit a lexikální prostředky obměnit. Opakování přídavného jména *hässlich* (*ošklivý, hnusný*) je v předloze organické a významotvorné. Překladatelka jej adekvátně přeložila jako *hnusná* a tento ekvivalent důsledně dodržuje nejen v této pasáži, ale vesměs i v celém textu překladu.

#### 4.7.3.3 Proměnlivé tempo / dynamika vyprávění

V závislosti na proměnlivé rychlosti Eliščina monologu se mění i její duševní rozpoložení – mluví-li překotně a rychle, nacházíme ji v euforické a manické náladě, plnou

plánů a odhodlání, pokud zpomalí, často následuje depresivní fáze, v níž propadá smutku a beznaději. Proměnlivého tempa autor dociluje specifickou formální výstavbou textu, kromě níže zmíněných prostředků (viz 4.7.3.3-1) využívá mj. krátká, jedno- až dvouslabičná slova, která opakuje, asyndeticky spojuje, dále verbální konstrukce nahrazuje nominalizací.

#### **Příklad 4.7.3.3-1**

Stavarič (2006: 28)	Denemarková (2010: 31)
Ich fahre los, erster Gang, zweiter Gang, dritter Gang, Kurve, Gas, vierter Gang, Kurve, links, <b>oben sehe ich</b> einen Schatten über die Straße huschen, <b>war</b> wohl ein böser Traum. <b>Beschleunigen</b> , fünfter Gang, scharf nach rechts, vor mir tauchen zwei rote Monster auf, schießen näher auf mich zu, ich bremse, bremse, bremse. Das Auto <b>fährt weiter, das andere</b> , ich bleibe stehen, rauche eine Zigarette [...].	<b>Odjíždím, spojka</b> , jednička, dvojka, trojka, plyn, čtyřka, zatáčka, doleva, přes silnici se mihne stín, asi zlý sen. <b>Zrychlím</b> , pětka, ostrá zatáčka doprava, přímo přede mnou se vynoří dvě <b>rudá</b> monstra, valí se na mě, blíž, <b>přímo proti mně, brzdím, brzdím, brzdím</b> . Auto, <b>prosviští kolem, protějščí auto</b> , zůstanu stát, vykourím cigaretu [...].

- **Výrazová shoda, významové zpřesňování**

Svižné a dynamické tempo výchozího textu je založeno především na hromadění nominálních konstrukcí a rytmickém opakování podstatného jména *Gang* (*rychlostní stupeň*). Při jeho převodu se překladatelka uchyluje k hovorovým ekvivalentům (*jednička, dvojka, trojka atd.*), adicí podstatného jména *spojka*, které ve výchozím textu uvedeno není, dosahuje významového zpřesňování výpovědi. Předpokládáme však, že tato adice má především význam rytmický. Tempo textu překladatelka stupňuje využitím slov s krátkými vokály o podobném počtu slabik i stejné koncové slabice, jejichž řazením vzniká vnitřní rým (*spojka – jednička – dvojka – trojka*), dále asyndetickým spojováním sémantických celků, a pokud je to možné, využitím nominalizace (*asi zlý sen, blíž, přímo proti mně*).

Opakováním slov s dlouhým vokálem je tempo textu naopak zpomaleno (*brzdím, brzdím, brzdím*). Slovesa, která jsou v předloze uvedena ve finitních a infinitních tvarech, jsou v češtině důsledně časována. V souladu s vnitřním monologem jsou uvedena v Ich-formě (*odjíždím, brzdím, zrychlím, vykourím*), čímž vzniká ucelený řetězec sloves o podobném počtu slabik a stejné koncové slabice, která se při čtení rýmují. To text opět rytmitizuje.

- **Výrazové zesilování, výrazová typizace**

Výrazového zesilování překladatelka dosahuje překladem německého přídavného jména *rot* (*červený*) výrazově intenzivnějším ekvivalentem (*rudý*) a slovesa *fahren* (*jet*)



příznakovým *prosvištět*, zájmeno (*das andere*) transponuje v přídavné jméno *protější*. Oproti výchozímu textu překladatelka přidává konstrukci *přímo proti mně*, čímž stupňuje dramatickост scény, a všemi výše zmíněnými prostředky Eliščinu výpověď tak výrazově typizuje.

#### **Příklad 4.7.3.3-2**

Stavarič (2006: 40–41)	Denemarková (2010: 42)
Als Kind fiel ich von einer Leiter, auf den Rücken, die Welt wurde schwarz, <b>ich bekam keine Luft</b> , wollte atmen, atmen, damals wollte ich noch, manchmal.	Jako dítě jsem spadla ze žebříku na záda, svět zčernal, <b>nedostávalo se mi vzduchu</b> , <b>vyrazila jsem si dech</b> , <b>chtěla jsem dýchat, dýchat, dýchat</b> , tehdy jsem ještě <b>chtěla</b> , tu a tam.

- **Výrazová shoda, výrazové zesilování**

Úryvek zachycuje zpomalení tempa vyprávění signalizující Eliščinu zasmušilost, v níž propadá depresivním náladám. Zpomalení je ve výchozím textu realizováno kombinací německých sloves s dlouhým kmenovým/počátečním vokálem (*fiel*, *bekam*, *atmen*). Téhož dosahuje i překladatelka (*nedostávalo*, *dýchat*). Opakováním slovesa *atmen* (do češtiny adekvátně přeloženo jako *dýchat*) je vystupňována naléhavost Eliščiny výpovědi. Tu překladatelka graduje tím, že dané sloveso opakuje vícekrát oproti předloze (třikrát). Tím dociluje výrazového zesilování výpovědi.

- **Výrazová typizace**

Doslovný převod německé věty *ich bekam keine Luft* (*nedostávalo se mi dechu*) – na rozdíl od volnějšího překladu (*nemohla jsem se nadechnout*), který by v češtině zněl přirozeněji –, obsahuje příznak jisté pasivity, kdy se Eliška stává pouhým příjemcem děje či obětí, nikoli jeho původcem, takže danou situaci nemůže aktivně ovlivnit, může jen čekat, až se jí dechu opět dostane. Formální neobvyklost zvolené konstrukce vyvažuje její významová bohatost. Překlad příslovce *manchmal* (*někdy*) je v češtině realizován pomocí zvukomalebné příslovečné konstrukce *tu a tam*, což definujeme jako významový posun. Překladatelka zvolenými řešeními Eliščinu výpověď typizuje.

- **Adekvátní překlad**

Myšlenka obsažená v předchozí frázi (*nedostávalo se mi dechu*) stojí opět v příkrém rozporu s Eliščinou snahou se nadechnout, vyjádřenou adekvátním převodem (*tehdy jsem ještě chtěla*). V mládí Eliška měla snahu žít, ta ji však později opustila, zbylo jen prosté smíření s tím, že je mrtvá.

#### 4.7.3.4 Melodie / libozvučnost textu

Eliška sama sebe definuje jako monstrum, stvoření z jiné planety, před nímž je nutno se mít na pozoru. Ostatním postavám občas nahání setkání s hlavní hrdinkou strach, který je patrný nejen z obsahu jejích výpovědí, ale také z formálního uspořádání textu – především se jedná o využití zvukomalby, melodie a rytmu textu. Zvukomalebné prostředky jsou vázané na konkrétní jazyk a mnohdy je nelze převést přímo. Při převodu je proto nutno umět využít potenciál daného jazyka a dané pasáže substituovat.

##### Příklad 4.7.3.4-1

Stavarič (2006: 40)	Denemarková (2010: 41)
Ich hatte gelacht, ihn <b>angesehen</b> , so, wie eben nur ich <b>schauen</b> kann, das kann man nicht <b>beschreiben</b> . Meine Augen <b>beginnen zu glänzen</b> , sie werden <b>wachsam</b> , <b>sind aus Glas, Lava</b> . Diesen Anblick, den <b>erträgt man nicht</b> , man will plötzlich gehen, schnell <b>bezahlen</b> , bekommt es mit der Angst, ich, die Fremde, das <b>Ungeheuer</b> von einem anderen Stern. Wenn ich noch <b>säusle</b> , tot, tot, <b>hässlich</b> , das reicht dann vollends.	Smála jsem se, prohlížela si ho, <b>prohlížela jsem si ho, prohlížela jsem si ho a dívala se tak</b> , jak se umím dívat jen já, a to se <b>popsat nedá</b> . Oči mi <b>zvlhnou</b> , začnou se <b>blýskavě lesknout, ostré, horké blesky</b> , ze <b>skla a lávy</b> . Ten pohled druhý <b>nesnese</b> , touží zmizet, rychle <b>zaplatit účet</b> a utéct, to já jsem cizinka, <b>zrůda</b> z jiné planety. A kdybych do <b>ouška zaševelila</b> mrtvá, mrtvá, hnusná, <b>odporná</b> , mrtvá, k <b>zastření protivníka</b> by to <b>stačilo</b> .

- **Výrazová typizace**

Zvukomalebné prostředky ve výše uvedené pasáži zprostředkovávají pocit ohrožení a strachu. Ten je navozen především opakováním vokálů (*a, ä*) a sykavek (*s, ss, z*). Obsahovým leitmotivem celé scény je upřený pohled, který druhým lidem nahání strach. Synonymickou slovesnou řadu uvedenou v předloze (*angesehen, schauen*) překladatelka převádí sice adekvátně, oproti výchozímu textu však vybraná slovesa opakuje (*prohlížela jsem si ho, prohlížela jsem si ho a dívala se*), čímž intenzitu tohoto aktu obrazně stupňuje až na hranici snesitelnosti. V následující větě překladatelka využívá aktuálního členění ve větě *a to se popsát nedá*, přesunutím slovesa do rématu věty naléhavost celé výpovědi graduje. Výše uvedenými postupy dochází k výrazové typizaci Eliščiny výpovědi.

- **Výrazová individualizace**

Obraz blýskajících se očí uvedený v předloze pocit pozorované oběti jen umocňuje (*meine Augen beginnen zu glänzen, sie werden wachsam*), druhou zmíněnou větu překladatelka interpretuje, volně převádí pomocí perifráze (*začnou se blýskavě lesknout*) a navíc ji využitím zvukomalby (opakováním sykavek *s, z*) zintenzivňuje. Dochází k výrazové ztrátě (*oči začnou být pozorné*) a její substituci za výše uvedenou perifrázi. Původně verbální německé konstrukce překladatelka nahrazuje konstrukcemi nominálními

(*ostré, horké blesky, ze skla a lávy*), čímž danou myšlenku zestručňuje a zintenzivňuje také obraz upřeného pohledu. Důslednější využití zvukomalebných prostředků v překladu i za cenu jeho výrazových posunů definujeme jako výrazovou individualizaci, jejímž prostřednictvím je zdůrazněn překladatelčin idiolekt.

- **Výrazová nivelizace**

Pocit strachu není na rozdíl od výchozího textu (*bekommt es mit der Angst – člověk dostane strach*) v cílovém textu přeložen explicitně, nýbrž je naznačen pouze implicitně (*zaplatit účet a utéct*), čímž dochází k výrazové nivelizaci.

- **Výrazová individualizace**

Eliščinu monstrozitu (*Ungeheuer*) překladatelka dokládá ekvivalentem *zrůda* (na jiných místech textu ještě uvádí *monstrum*). Skutečný děs však vyvolává překlad posledního souvětí, v němž je opět využito zvukomalby. Zde se mazlivá konstrukce (*do ouška zaševalila*) přímo střetává s protikladným sdělením v rématu věty (*a kdybych do ouška zaševalila mrtvá, mrtvá, hnusná, odporná, mrtvá*). Oproti předloze dochází k adici (*do ouška, odporná, k zastrašení protivníka*), a to pravděpodobně proto, že tyto výrazy nesou zvukové, rytmické nebo konkrétní sémantické kvality konotující s daným textovým úryvkem. Využitím zvukomalby v celé pasáži překladatelka umocňuje pocit nebezpečí a strachu z neznámého, který je v překladu ve srovnání s předlohou více zdůrazněn. Překladatelčino řešení hodnotíme jako výrazovou individualizaci, jejímž prostřednictvím se projevuje její vlastní idiolekt.

#### **Příklad 4.7.3.4-2**

Stavarič (2006: 40–41)	Denemarková (2010: 42)
Der Doktor schluckt [...], fragt er mich, ob ich meine Medikamente noch nehme, <b>ob</b> er mir was verschreiben soll, <b>ob</b> ich noch reiten gehe, <b>ob</b> ich glaube, sehe, fühle, <b>ob, ob. Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt, dann schreit er. Aber ich vergaloppiere mich schon wieder.</b> Die Zeit ist um.	Doktor polkne [...], zeptá se, <b>jestli</b> léky беру pravidelně, <b>jestli</b> mi nemá předepsat něco dalšího, <b>jestli</b> jezdím na koni, <b>jestli</b> myslím, vidím, cítím, <b>jestli, jestli, jestli. A to tele hubou mele, a ta kačka bláto tlačká a ten vepř jako pepř a já pořád kdo to tluče, a on d'ábel na obruče. Však já zase brzy dorazím. Přestože můj čas vypršel.</b>

- **Výrazová shoda**

Výše uvedená pasáž dokládá autorovo jazykové experimentování. To v tomto úryvku spočívá v opakování spojky *ob* (*jestli*), která nejenže signalizuje nepřímou řeč (tj. odstup původce výpovědi od obsahu sdělení), ale také funguje jako rytmický element zrychlující tempo vyprávění. Překladatelka při převodu zůstává věrná struktuře původního

textu a v češtině zachovává i jeho význam (opakování spojky *jestli* uvozující vedlejší věty). Výpověď modifikuje i využitím aktuálního členění větného (*jestli léky беру pravidelně*).

- **Výrazová typizace**

Adicí přídavného jména *dalšího* (v předloze: *was*, tj. *něco*) překladatelka Eliščinu výpověď typizuje, čímž intenzifikuje její představu jediné lékařovy podpory spočívající v neustálém předepisování medikamentů, jejichž účinek je sporný.

- **Výrazová individualizace, výrazová substituce**

Autor navazuje dětskou rýmovanou říkankou, v níž rozvíjí téma jezdce na koni a zachovává i zvukomalbu (opakování *ob – hoppe – vergaloppiere*). Rým tu slouží jako rytmizující prvek. Překladatelka ponechala opakování, nemohla však zachovat všechny zvukové a významové rysy originálu (zvukomalba, téma původní říkanky). Původně německou říkanku se pravděpodobně proto rozhodla nahradit rýmovanou písničkou českou, kterou v závěru modifikuje: *Když jsem já sloužil (a to tele hubou mele, a ta kačka bláto tlačká a ten vepř jako pepř a já pořád kdo to tluče, a on d'ábel na obruče)*. V říkance jsou zachovány některé zvukomalebné prvky (opakování vokálů *a, e*, konsonantů *č, ř*) i rýmy, jimiž je text rytmizován, navíc také dochází k zrcadlení zbytečných doktorových dotazů, které ztrácejí význam a podobají se zbytečnému ševelení.

Substitucí specifických nepřeložitelných lexikálních konstrukcí (říkadel, básniček, frazémů a idiomů) konstrukcemi domácími, českému čtenáři důvěrně známými, překladatelka lokalizuje děj příběhu do českého prostředí. Toto řešení zároveň definujeme jako výrazovou individualizaci, v níž se výrazně projevuje překladatelčin idiolekt.

- **Neadekvátní překlad**

Překlad věty *Aber ich vergaloppiere mich schon wieder – Však já zase brzy dorazím* a volbu spojky (*Přestože*) uvozující následující větu hodnotíme jako neadekvátní v daném kontextu, neboť významově nekoresponduje s větou v předloze, jako adekvátnější řešení navrhuje: *Ale to už odbíhám. Můj čas vypršel*.

#### 4.7.3.5 ***Obrazná pojmenování***

Román *stillborn* literární kritici a recenzenti kromě jiného zařadili k detektivnímu žánru, a to kvůli dvěma vedlejšími dějovými liniemi s kriminální zápletkou (1. žhářské útoky na byty v nabídce realitní kanceláře, v níž Eliška pracuje a 2. nevyřešené vraždy Eliščiných pěti spolužaček ze základní školy). Ač se čtenář v závěru příběhu nedozví, kdo tyto zločiny

skutečně spáchal, neboť oba slouží spíše jako indicie k odkrývání skutečné Eliščiny osobnosti a minulosti, tvoří pátrání po skutečných či domnělých pachatelích podstatnou součást příběhu. V textu najdeme mnoho nepřímých aluzí na to, že žhářských útoků by se mohla dopustit sama hlavní hrdinka. Bylo by to i logické – Eliška je extrémně chytrá, bystrá, nemá zábrany, nikdy se netajila svou zrůdností, pochází z rodu Frankensteinů a odmala ji fascinují sopky, popel a láva. Ve vyhořelých bytech se zdržuje ráda, spáleniště ani poletující popel ji neděsí, naopak, uklidňuje ji atmosféra prázdnoty, čistoty a tepla, již bezprostředně po požáru vnímá. Níže uvedená pasáž patří k těm, které Eliščinu zvláštní „zálibu“ nepřímo naznačují, a to prostřednictvím obrazného pojmenování nebo paralely.

#### Příklad 4.7.3.5-1

Stavarič (2006:91–92)	Denemarková (2010: 87–88)
<p>Ich biege ab, umkreise den Block, parke eine Straße weiter, sicher ist sicher, nehme einen Kanister, laufe zurück, die Treppe hoch, öffne die Haustür, es ist dunkel, sehr dunkel, riecht nicht mehr nach mir.</p> <p>[...] Ich nehme den Kanister, das Benzin <b>rieht, riecht streng</b>, ein Kettenhund, den man von der Leine lässt, man lässt ihn, überall hin, überall will er schnüffeln, verschont keine Ecke, füllt alle Lücken, <b>wuff, wuff</b>. Dann verweilt man, ein wenig, tut so, als würde man ein Gebet sprechen, das Benzin formiert sich, <b>die Dämpfe verdichten, verdicken, die Luft schnappt zu</b>, los jetzt. Ich werfe ein Streichholz, <b>hol das Stöckchen</b>, lauf, lauf schnell, sieh dich nicht um, <b>Frauchen wird nicht warten</b>.</p>	<p>Odbočím, obkroužím blok, zaparkuju o ulici dál, jistota je jistota, vezmu kanystr, běžím nazpátek, po schodech, otevřu domovní dveře, je tu tma, <b>hustá tma</b>, mým <b>pachem</b> už byt <b>nevoní</b>.</p> <p>[...] Vezmu kanystr, je cítit benzin, <b>voní ostře, pes uvázaný na řetězu</b>, ze řetězu ho pustím, <b>dám mu svobodu, volnost, všude ho pustím, všude</b>, aby si všechno očichal, neušetří žádný kout, zaplní všechny mezery, <b>zabafá, baf, baf</b>. Pak trochu posečká, jen trochu, předstírá, že se modlí, <b>šeptá modlitbu</b>, benzin se formuje, <b>výpary houstnou, těžknou, vzduch se nasytí, vzduch lape po dechu</b>, teď to začne. Hodím sirku, <b>chyt' si tu čarovnou kouzelníkovu hůlku</b>, utíkej, utíkej rychle, neotáčej se, <b>panenka žal čekat nebude</b>.</p>

#### • Výrazová individualizace

Plastičnosti popisovaných scén autor dosahuje zdůrazněním nejrozumnějších smyslových vjemů (čich, hmat, zrak). Opakující se sloveso *riechen*, které je na rozdíl od němčiny v češtině nutno významově specifikovat (*vonět, páchnout*), překladatelka jednotně překládá jako *vonět*. V prvním případě tak s daným slovesem *vonět*, implikujícím příjemný smyslový vjem, překladatelka spojuje podstatné jméno se spíše negativní konotací (*pach*). Výsledné syntagma působí neobvykle a rozporuplně. Oproti neutrální německé formulaci (*rieht nicht mehr nach mir – už po mně není cítit*) překladatelka v převodu přidává příznak protikladnosti (*mým pachem už byt nevoní*). Při převodu dalších dvou výskytů slovesa *riechen* (*das Benzin rieht, riecht streng*) překladatelka využívá synonyma *je cítit* a *vonět* (*je cítit benzin, voní ostře*). Jejich řazením za sebou graduje daný smyslový vjem, volbou druhého zmíněného slovesa překladatelka zdůrazňuje rozpor

příjemné vůně a ostrého pachu benzínu a zároveň čtenáři sugeruje Eliščinu specifickou zálibu. V obou uvedených případech překladatelka přidává význam protikladnosti a dopouští se tak výrazové individualizace.

- **Výrazové zesilování, výrazová typizace**

Následné obrazné pojmenování je založeno na neočekávaném propojení zdánlivě nespojitelných prvků *benzinu* a *psa*. *Pes* je zde metaforou *benzinu*, což je zachováno i v převodu jako *pes uvázaný na řetězu* (*Kettenhund*). Německou formulaci s všeobecným podmětem *man* (*Kettenhund, den man von der Leine lässt – pes uvázaný na řetězu, kterého pustili*), který k Elišce explicitně neodkazuje, překladatelka převádí pomocí *Ich*-formy, tj. původkyní děje se zde stává Eliška, která psa pustí (*ze řetězu ho pustím*), oproti výchozímu textu překladatelka situaci interpretuje a opisuje ji souvětím navíc (*dám mu svobodu, volnost, všude ho pustím, všude*), opakováním příslovce *všude* Eliščin záměr zdůrazňuje. Překladatelka se výše uvedenými řešeními dopustila výrazového zesilování i typizace.

- **Výrazová typizace a individualizace**

Metaforu *psa – benzinu – ohně* očichávajícího každý kout i skulinu překladatelka adekvátně převádí a typizuje i překladem citoslovce psiho *zabafání – vznícení* (*baf*). Oproti předloze přidává sloveso *zabafat*. Klid před katastrofou, čas na modlitbu, která je v překladu na rozdíl od originálu *zašeptána* (*šeptá modlitbu*) je výrazem překladatelčiny individualizace. Opakování některých lexikálních prostředků (*vzduch se nasytí, vzduch lape po dechu*) je důsledkem adice první věty, která ve výchozím textu uvedena není. Využitím rýmu (*výpary houstnou, těžknou*) dochází k rytmitizaci textu a zachování jeho tempa.

- **Neadekvátní překlad, výrazová ztráta**

Zvolený překlad poslední věty této pasáže je neadekvátní. Patrně vzniknul chybným převodem slova *Frauchen* (tj. *panička* od *psa*). Překladatelka pojem přeložila jako *panenka*, což čtenáři konotuje spíše nevinnou mladou dívku. Za neadekvátní považujeme rovněž převod věty (*hol das Stöckchen – chyt' si tu čarovnou kouzelníkovu hůlku*). V souladu s předlohou považujeme za ideální rozvést volnou asociaci *psa – aportovací hůlky* (tj. zapálené sirky) – *paničky* (majitelky psa). *Panička* psovi hodí hůlku, vyzve jej k jejímu chycení (aportu), sama z místa činu mizí, neboť už není cesty zpět.

I přes popsanou výrazovou ztrátu však byly zachovány významy *psa* a *chycení hůlky*. Celkově však došlo k významovému posunu, evokujícímu odlišnou asociaci (*mladá*

zranitelná žena s kouzelnou hůlkou) a zároveň k významové ztrátě původního sdělení (*Frauchen wird nicht warten – panička čekat nebude, ne panenka žal čekat nebude*).

#### 4.7.3.6 Specifický humor

Posledním typickým Eliščiným charakterovým rysem, vyvažujícím složitost její povahy, je specifický smysl pro humor mísící neotřelost, sarkasmus, ironii a nadsázku. Eliška nešetří své okolí, ale ani samu sebe – humornou průpovídkou či přiléhavým bonmotem dokáže bez příkras vystihnout nepříznivou realitu, popřípadě zlehčit tíživou situaci.

##### Příklad 4.7.3.6-1

Stavarič (2006: 14)	Denemarková (2010: 17)
[...] ich stelle mir vor, tot zu sein, wie es wäre, <b>das geht einem ins Blut über</b> , mein Hengst ist wohl etwas morbid. Hans, mein Lehrer, lächelt, ich nenne ihn Hänschen, ist <b>eine echte Sau</b> , aber den lasse ich nicht ran. Den Hengst würde ich schon, ganz kurz, dann trifft mich ein Huf, auf den Kopf, es gibt dafür bestimmt einen Paragraphen.	[...] představuji si, že jsem <b>mrtvá úplně</b> , a jaké by to bylo <b>zemřít bezezbytku</b> , takové představy <b>mám v krvi a pod kůží</b> , i můj hřebec je morbidní. Jan, učitel jízdy na koni, usmívá se, oslovuji ho Jeníčku, <b>opravdový chlívák, mě nedostane</b> . Hřebci, <b>tomu bych dala, rychlá akce, pak by mě trefil kopytem, do hlavy</b> , na to je určitě paragraf.

#### • Výrazová individualizace

Stav mrtvorozenosti popsany na začátku pasáže je na rozdíl od výchozího textu v překladu interpretován a výrazově zesilován. Překladatelka tak zintenzivňuje stav smrti, který je v originále popsán prostým *tot sein* (*být mrtvá*). Stupňování této „vlastnosti“ v daném kontextu považujeme za prostředek estetický. Přídavné jméno *mrtvý* dle gramatických pravidel češtiny ve skutečnosti stupňovat nelze, protože samo definuje vlastnost absolutní, která buď platí, nebo ne (člověk může být živý, nebo mrtvý, žádný mezistupeň neexistuje). Eliška je však literární postava, jejíž stav mezi životem a smrtí je její charakteristickou vlastností, kterou proto lze různě intenzifikovat. Patrně proto překladatelka tento stav těla i duše úmyslně zintenzivňuje až na nejzazší mez a danou vlastnost oproti předloze stupňuje (*jsem mrtvá úplně, zemřít bezezbytku*) a zároveň kombinací frazémů (*představy mám v krvi a pod kůží*), kterými německý frazém (*das geht einem ins Blut über – to člověku přejde do krve*) překládá a tuto typickou vlastnost hlavní hrdinky, již se už nezbaví, zdůrazňuje. Všechna výše zmíněná překladatelská řešení zdůrazňující překladatelčin idiolekt proto kategorizujeme jako výrazovou individualizaci.

- **Výrazová typizace**

Své závažné a morbidní úvahy Eliška však okamžitě reflektuje a odlehčuje narážkou na charakter Jana (svého učitele jízdy na koni), jehož vlastnosti redukuje na pouhý sexuální chtíč (netýká se jen Jana, typická je tato charakteristika víceméně i pro ostatní mužské vedlejší postavy). Překladatelka zachovala ironický protiklad familiárního oslovení a pejorativní Janovy charakteristiky (*Jeníčku – chlívák*). Sexuální konotaci v předloze spojenou s výrazem *Sau* (*prasák, chlívák*) překladatelka zachovala volbou podstatného jména *chlívák*. V následujícím přeloženém sousloví (*mě nedostane*) je tato konotace poněkud nivelizována, neboť ve srovnání s německým textem (*den lasse ich nicht ran – tomu bych nedala*) je zde sexuální podtext mírně potlačen, aby byl vzápětí opět explicitně zdůrazněn v překladu následující věty (*Hřebci, tomu bych dala*). Zdůraznění sexuální konotace až ve spojení se zvířecím protějškem, Eliščiným hřebcem Áronem, dodává popisované scéně nádech absurdity, kterou překladatelka nadále stupňuje adekvátním převodem, založeným na implicitním popisu sexuálního aktu se zvířetem (*rychlá akce, pak by mě trefil kopytem, do hlavy*), který končí vzápětí a brutálně, kopancem. Kladení interpunkce je ovlivněno předlohou, souvětí je parcelováno na kratší a úderné úseky.

V tomto sledu humorných asociací, které Elišce probíhají neustále hlavou, překladatelka v souladu s laděním předlohy osciluje mezi náznakem a explicitností sdělení, a typizuje tak nejen stylistické vlastnosti originálu (sarkastický humor, ironie, nadsázka), ale i Eliščino vyjadřování, proto zmíněná řešení definujeme jako výrazovou typizaci.



## 5 SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ EMPIRICKÉHO VÝZKUMU

### 5.1 Výsledky translatologické analýzy

Translatologická analýza nám umožnila definovat konkrétní výrazové posuny na makrostylistické i mikrostylistické úrovni a zhodnotit, zda tyto posuny nějak ovlivnily výsledný účinek překladu ve srovnání s charakteristickými rysy předlohy. Z rozboru výše uvedených pasáží vyplývá, že nejsložitějším a nejkomplexnějším úkolem pro překladatelku bylo zachování specifického jazyka, kterým ke čtenáři promlouvá Eliška Frankensteinová. Ta, ač navenek působí normálně a živě, ve svých replikách nechává rezonovat svůj vnitřní zmrtvělý svět, jenž je prakticky zprostředkováván různorodými formálními a jazykovými prvky. Tento všudypřítomný a neustále se opakující rozpor krásy a hnusu, života a smrti, dokonalosti a bezduchosti bylo nezbytné v překladu zachovat, aby text působil plnohodnotně.

Z výsledků translatologické analýzy vyplývá, že v překladu kromě výše uvedených charakteristických rysů protikladnosti a rozporuplnosti byly zcela jednoznačně zachovány i další klíčové sémantické rysy předlohy (přerývaný dech hlavní hrdinky, proměnlivé tempo jejího vyprávění, melodie textu a zvukomalebné prostředky i specifický humor s nádechem ironie a sarkasmu). Prakticky se tento úkol zachovat svébytný tón předlohy projevil především v jazykovém experimentu s formálními prostředky díla (především s elementy lexikálními, syntaktickými i stylistickými, dále využitím opakování a rýmů, ale i zvukových kvalit češtiny a prací se stylistickými figurami i interpunkcí).

Estetickou hodnotu překladu dokládá překladatelčin nápaditý přístup při volbě stylistických prostředků, jejichž rozsah je široký. Jazyková invence se v překladu projevila především volbou adekvátních lexikálních prostředků a využitím různých jazykových variet (prostředky spisovného i hovorového jazyka, prostředky familiární, mazlivé, vulgární, dále frazémy či ustálená slovní spojení), výběrem stylistických i literárních figur (obrazná pojmenování, paralelismy) i obecně stylistických prostředků (opakování slov, rýmy, zvukomalba). Jazyk překladu je moderní, specifickým rysem překladatelčina idiolektu je tvorba novotvarů, případně kladení již známých slov do nového kontextu a s tím spojené odkrývání nových významů těchto slov (*dýchat, žít, zemřít, chodit, milovat, láska, smrt*). Při kladení interpunkce překladatelka respektovala buď předlohu, nebo v zájmu zachování specifického a mnohdy příznakového tempa textu a řídčeji i zachování správných gramatických zásad češtiny český text členila odlišně. Překladatelka rovněž

využila bohatých možností aktuálního větného členění v češtině a i tím účinně modifikovala větné výpovědi.

Z výsledků literárně-naratologické analýzy i rozboru dostupných německojazyčných recenzí lze zobecnit, že reálie i kulturní kontext hrají v původním díle, a tudíž i v překladu velmi zásadní roli. I tento fakt musel být při tvorbě překladu zohledněn. Zásadním a postřehnutelným charakteristickým rysem překladu je kromě inovativního převodu titulu díla také lokalizace děje do českého prostředí a kulturního kontextu. Tuto strategii překladatelka uplatnila téměř jednotně a důsledně.

Na makrostylistické úrovni se lokalizace projevila přesunutím všech relevantních místních, kulturních prvků a reálií do českého prostředí (toponyma, názvy, jména atd.). Překladatelka k původně vídeňským či rakouským lokalitám přiřadila pražské či české prostory, jejichž podobnost je založena na konkrétních vnitřních charakteristických rysech dané mikrosituace. Pokud zvolené lokality umístíme na mapách Vídně a Prahy, lze obecně shrnout, že jak autor originálu, tak překladatelka dané adresy umístili do centra a rozšířeného centra obou metropolí. Zatímco autor originálu uvedl 10 obvodů, překladatelka uvedla 5 městských částí (*Staré Město, Nové Město, Vinohrady, Vysočany a Smíchov*). Při volbě některých toponym však překladatelka oproti předloze nedodržela jejich diferencovanost (viz 4.7.2.2–3/4), a v překladu tak zachovala jen část vnitřních rysů původní lokality v předloze. Původně německá či cizí vlastní jména byla nahrazena ekvivalentními českými případně počeštěnými jmény při zachování jejich sémantiky.

Lokalizace na mikrostylistické úrovni překladatelka dosáhla přízpůsobením komplexních lexikálních jednotek (frazémy, idiomy, říkanky, písničky, slovní hříčky atd.) českému čtenáři, a to nejčastěji prostřednictvím výrazové substituce či (řidčeji) výrazové záměny. Vzhledem k četnosti těchto prostředků v předloze a jejich funkčnosti, dokládající autorovu jazykovou invenčnost, šlo dozajista o nelehký úkol. Vedle těchto postupů ovšem nacházíme řadu nepochopení, přehlédnutí a posunů nezáměrných, které zvolenou strategii neodrážejí.

S výše uvedeným jazykovým experimentováním souvisí i zvolená metoda velmi *volného překladu* a tendence ke *stylistické adaptaci* s ohledem na recipienta zakotveného v cílové kultuře. Důsledkem této strategie jsou nejen časté výrazové posuny – především *výrazová individualizace* (hlavně v pasážích umožňujících interpretaci významu), kvůli níž se více než autorův styl projevuje překladatelčin idiolekt založený na specifických

výrazových prostředcích či zesilování některých stylistických prostředků, a také *výrazová typizace*, v níž překladatelka oproti předloze zesiluje vybrané stylistické výrazy, a typizuje tak charakteristické expresivní vyjadřování hlavní hrdinky Elišky. Dalším průvodním jevem zvolené strategie jsou neméně závažné a časté *výpustky* či *adice* celých konstrukcí v textu (slov, syntagmat či vět), jejichž důsledkem nejčastěji bývá *výrazové zesilování*, *výrazová nivelizace* či *neadekvátní překlad*. Třebaže příklon překladatelky ke strategii volného překladu do značné míry zřejmě souvisí s tím, že je sama spisovatelkou, jsou mnohé její volby problematické, byť má překlad jako celek imprimatur autora.

Výsledkem zvoleného překladatelského postupu je soudržný a pro českého čtenáře srozumitelný překlad, zaujímající plnohodnotné postavení v české literatuře, který ve srovnání s předlohou doznal mnoho posunů a změn. Ty však čtenář-laik (neznalý originálu) neodhalí. Zvolený stylistický postoj založený na adaptaci potvrdila i sama překladatelka, která dle svých slov chtěla změnit reálie, kulturní kontext i atmosféru, přizpůsobit je českému čtenáři a zároveň v překladu zachovat ruch, shon a stres moderního velkoměsta (srov. Kovář 2010a [online]). Univerzálií celého románu je Eliščin příběh, který lze přemístit do jakéhokoli velkoměsta západního stříhu, v němž po zdařilé lokalizaci může fungovat a na čtenáře působit podobně jako v původním díle. A to se překladatelce podařilo – Eliščin příběh i mikrosvět dosadila do odlišných kulis a přiblížila jej tak českému čtenáři, přitom však zachovala jeho naléhavost, základní významové rysy i poselství. Lokalizaci překladu do českého prostředí z tohoto důvodu považujeme za funkční strategii.

## 5.2 Výsledky analýzy recepce překladu

Recepce překladu v České republice byla rekonstruována porovnáním ohlasu recenzí v německojazyčném prostoru s názory rezonujícími v dostupných českých recenzích. Z výsledků analýzy lze odvodit, že Stavaričův román v překladu Radky Denemarkové u českých recenzentů vzbudil pozitivní ohlas. Všechny tři recenze překlad románu nazírají jako literární dílo patřící do domácí (české) literatury a jeho charakteristické rysy definují s ohledem na současnou jazykově stylistickou normu i literární kontext. Pro zhodnocení vlastního textu překladu nepřekvapí fakt, že dvě ze tří uvedených recenzí kvalitu překladu vůbec nehodnotí, třetí recenze jej hodnotí jen zběžně, což je zároveň znamením toho, že překlad je vnímán jako bezproblémový.

I přesto jsme z dostupných výsledků analýzy schopni kvalitu překladu do jisté míry posoudit. Vodítkem jsou konkrétní charakteristické rysy, které výchozí text dle německojazyčných recenzentů bezesporu vykazuje, a posouzení, zda se tyto typické rysy v cílovém textu podařilo zachovat. Řadíme sem jazykové a formální významotvorné prvky, kompozici textu založenou na opakování a variaci konkrétních jazykových elementů, neobvyklou práci s interpunkcí díla vedoucí k rozčlenění větné stavby a rytimizaci textu, vnitřní monolog a dodržení proměnlivé vypravěčské perspektivy. Na tematické rovině všichni recenzenti shodně uvádějí rozporuplnost hlavní hrdinky (někteří ji definují jako antihrdinku) a vyzdvihují její specifický humor. Román také zařazují ke stejnému žánru a z příběhu odvozují jeho hlavní poselství, v němž autor akcentuje palčivá aktuální témata dnešní západní civilizace (shon, stres, materialismus, krize mezilidských vztahů, psychické poruchy apod.). Obecně tedy lze shrnout, že se výše uvedené charakteristické rysy podařilo zachovat i v překladu.

### 5.3 Výsledky analýzy rozhovorů s autorem a překladatelkou

Z dostupných rozhovorů s autorem i překladatelkou lze rovněž zhodnotit, zda Stavaričův bilingvismus nějak ovlivnil proces překladu i jeho výslednou podobu. Stavarič si uvědomuje neobvyklost takové situace a chápe, že pro překladatele jeho díla může být nepříjemné, když mu jako autor rozumí a dokáže jej zhodnotit. Z vyjádření autora i překladatelky však vyplynulo, že bilingvismus autora neměl na výslednou podobu překladu zásadnější vliv.

Z vyjádření Stavariče i Denemarkové lze dedukovat, že pro oba, pravděpodobně vlivem vlastní autorské tvorby, je zásadní volnost při překladu projevující se kreativním přístupem k textu. Stavarič zdůraznil, že sám je ochoten volnost překladatelům svých děl dopřát, zároveň však dodal, že překladatel by měl své postupy během překladu s autorem konzultovat. Z toho vyplývá, že kreativita ani strategie volného překladu nemají povahu absolutní, neboť překladatel se vždy musí pohybovat uvnitř hranic nastavených autorem originálu, což ostatně shodně zmiňují Stavarič i Denemarková.

V souvislosti se Stavaričovým bilingvismem nás také zajímal jeho vztah k překládání obecně a především k autopřekládání. Stavaričovo rozhodnutí, navzdory perfektním znalostem češtiny, nepřekládat své vlastní (a až na výjimky) ani cizí dílo do češtiny vysvětlujeme několika důvody, které bezesporu úzce souvisí s jeho motivací psát své dílo v němčině případně překládat beletrii českých spisovatelů do němčiny. Za jeden z hlavních individuálních důvodů psát německy i překládat do němčiny považujeme Stavaričem zmíněné osobní pohnutky – němčinu definuje jako jazyk literární, v němž se vyjadřuje přirozeněji. Za další významné, tentokrát sociokulturní důvody Stavaričovy tvorby v němčině, považujeme bezesporu ty ekonomické. V němčině autor zasáhne mnohem širší okruh čtenářů, překladem daných děl české literatury do němčiny navíc rozšiřuje povědomí o české literatuře v kulturně dominantnějším (německojazyčném) prostředí.

Stavaričovy individuální důvody nepřekládat vlastní ani cizí dílo do češtiny klasifikujeme jako osobní pohnutky plynoucí především z jeho přesvědčení, že češtinu na rozdíl od němčiny nepovažuje za svůj literární jazyk, a proto překlady do češtiny přenechává erudovanějším kolegům, kteří se tohoto úkolu zhostí lépe než on sám. Překlady vlastních děl do češtiny Stavarič odmítá nejen z výše uvedených jazykových důvodů, ale především proto, že autopřekladatel může tíhnout k „nerespektování“ autority originálu a

během překladu může provést takové změny, jejichž výsledkem by nebyl překlad, nýbrž adaptace předlohy. Stavarič tak spadá do námi definované koncepce „*nepřekládání vlastních děl*“.

## 6 ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce byla komplexní analýza překladu románu Michaela Stavariče *stillborn* (česky *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*), kterého se zhostila Radka Denemarková.

V teoretické části jsou představena základní translatologická témata relevantní pro tuto práci: 1. překladové normy, které tvoří východisko pro rekonstrukci zvolené překladatelské metody, jež je základem pro tvorbu kritiky překladu a poznání překladatelčina způsobu práce; 2. teorie skoposu spočívající v přesunutí těžiště z výchozího textu k textu cílovému a jeho účelu, závislém na recipientovi v cílovém kulturním prostředí – důsledkem přesunu pozornosti k účelnému působení překladu v cílovém kontextu je ztráta „autority originálu“, což je styčný bod mezi touto teorií, fenoménem autopřekladu a vztahem autopřekladatelů k (ne)překládání vlastních děl; 3. teoretická koncepce metatextů jako východisko pro analýzu recepce textu překladu v českém kulturním prostředí; 4. autopřeklad jako komplexní fenomén související s bilingvismem autora a jeho vztahem k překladu a autopřekladu. Kromě dvou, již existujících konceptů (*nepřekládání* a *autopřeklad*), je zaveden koncept nový (*nepřekládání vlastních děl*), definující rozhodnutí autopřekladatele nepřekládat své dílo sám, nýbrž jeho převod svěřit jiným překladatelům; 5. typologie výrazových posunů na makrostylistické (obzvláště lokalizace) a mikrostylistické úrovni tvořící bázi pro translatologickou analýzu textu překladu.

Empirická část se zakládá na materiálovém výzkumu. Analyzovaný materiál představují recenze originálu dostupné ve významných německojazyčných internetových periodikách i na zpravodajských serverech, dále recenze překladu publikované na českých literárních internetových portálech a v českých periodikách, rozhovory s překladatelkou i autorem a také samotný originál a překlad.

Výsledky analýzy recenzí nám zodpoví první výzkumnou otázku (*Jaká byla recepce překladu v českém kulturním prostředí?*). Recenze, ovlivňující a usměrňující čtenářskou recepci, hodnotí originál a překlad a definují nejen jejich téma, kompozici, ale především specifické rysy, které jsou pro obě literární díla příznačné. Z komparace německojazyčných recenzí s recenzemi českými vyplývá, že v překladu byly zachovány všechny zásadní rysy originálu: nejen téma, žánr, ale i svébytné rysy a jeho poselství. Dva ze tří českých recenzentů kvalitu překladu nehodnotili, z čehož usuzujeme, že převod

považují za bezproblémový. Třetí recenzentka překlad zhodnotila velmi kladně. Z výsledků všech analyzovaných českých recenzí vyplývá, že překlad v České republice vyvolal pozitivní ohlas. Recenzenti překlad nazírají jako literární dílo patřící do české literatury a jeho charakteristické rysy definují s ohledem na současnou jazykově stylistickou normu i literární kontext.

Rozhovory s autorem i překladatelkou poskytují cenné informace nejen ke vzniku překladu, zvolené překladatelské strategii a metodě, definují rovněž největší úskalí, s nimiž se překladatelka setkala, přibližují spolupráci obou aktérů a odhalují také vztah autora k překladu obecně i autopřekladu. Rozhovor s autorem nám zodpověděl i čtvrtou výzkumnou otázku (*Jak autorův bilingvismus ovlivňuje jeho motivaci k překladu a autopřekladu?*). Při jejím stanovení jsme vycházeli z teoreticky ověřeného předpokladu, že autopřekladatelé mají tendenci v překladu oproti předloze provádět změny, jichž by se běžný překladatel s největší pravděpodobností vyvaroval. Právě tento rys „nerespektování autority“ originálu je dle našeho názoru styčným bodem mezi teorií skoposu a fenoménem autopřekladu a jako takový formuje vztah autopřekladatelů a bilingvních autorů k (ne)překládání vlastních děl. To potvrdil i sám Stavarič, který jako hlavní důvod ke svému rozhodnutí nezhodit se autopřekladu uvedl tendenci autopřekladatele k realizaci zásadních změn v předloze, jejichž výsledkem není překlad, nýbrž adaptace. Z tohoto důvodu Stavariče řadíme do námi stanovené kategorie „nepřekládání vlastních děl“.

Translatologická analýza byla provedena na konkrétních, vzájemně si odpovídajících pasážích originálu a překladu. Jejich výběr vycházel z výsledků literárně-naratologické analýzy, jejímž cílem bylo představit specifické formální a tematické elementy příznačné pro Stavaričův román *stillborn*.

Výsledky translatologické analýzy zodpověděly námi stanovené výzkumné otázky:

*Je pro překlad tohoto typu původního díla zvolená překladatelská metoda založená na lokalizaci funkcí?* Ano. Překladatelka text lokalizovala důsledně, a to jak na úrovni makrostylistické, tak mikrostylistické. Výsledkem její metody je literární dílo odehrávající se v českém prostředí, a tudíž českému čtenáři bližší a srozumitelné. Navzdory důsledné lokalizaci děje do českého prostředí však v překladu zůstalo zachováno základní poselství předlohy (rozporuplnost a osamělost moderního člověka v dnešním světě, rychlost, peníze, stres a shon), které bychom mohli definovat jako univerzální a obecně platné pro život v jakémkoli moderním velkoměstě západního stříhu, což ostatně v rozhovorech uvedli jak



autor, tak překladatelka. V tomto smyslu lze shrnout, že základní tematické i žánrové rysy díla zůstaly, i přes lokalizaci děje do českého prostředí (především do Prahy), zachovány.

*Uchýlila se překladatelka spíše k věrnému, nebo volnému překladu? Jaký měla zvolená překladatelská metoda vliv na výsledný účinek překladu?* Překladatelkou zvolená metoda volného překladu i její stylistický postoj založený na adaptaci (uplatnění domácího stylu) s ohledem na cílového recipienta souvisí nejen se specifickou formální výstavbou předlohy, ale patrně i s faktem, že je sama spisovatelkou. Překladatelce se podařilo zachovat všechny zásadní charakteristické tematické a významové rysy předlohy, což se prakticky projevilo v kreativním a mnohdy i experimentálním využití různých jazykových a formálních prostředků. Průvodním jevem zvolené strategie jsou však zároveň časté výrazové posuny – především výrazová individualizace, jejímž prostřednictvím se více než autorův styl projevuje spíše překladatelčin idiolekt, a také výrazová typizace, jejímž důsledkem je zesilování vybraných stylistických výrazů oproti předloze. Za závažnější důsledek překladatelčiny strategie volného překladu považujeme poměrně časté vypouštění či přidávání konkrétních jazykových konstrukcí (slov, syntagmat, vět), z čehož vyplývají výrazové i sémantické posuny v překladu ve srovnání s předlohou. Přestože příklon překladatelky ke strategii volného překladu do jisté míry souvisí s její původní autorskou tvorbou a nespornou jazykovou kreativitou, jsou mnohá její řešení z translatologického hlediska problematická, byť překlad jako celek autor originálu zhodnotil jako výborný.

Výsledky translatologické analýzy mj. potvrdily naše obě počáteční hypotézy:

1. Přestože překladatelka děj románu lokalizovala do českého prostředí, neměl tento zásah vliv na jeho základní poselství.
2. Specifická formální a jazyková kompozice předlohy i její neobvyklý narativ vyžaduje kreativní přístup k tvorbě překladu. Ten lze zhodnotit jako tendenci k překladatelské volnosti a kreativitě při výběru výrazových prostředků i jejich propojování ve vyšších celcích díla.

Z našeho výzkumu vyplynulo několik témat, jež by se mohla stát předmětem dalšího bádání:

I. Komplexní analýza překladů dalších vybraných Stavaričových románů dosud přeložených do češtiny – *Brenntage* (2011; česky *Dny ohňů, dny spálenišť a dny popela*, přel. Radka Denemarková) a *Königreich der Schatten* (2013, česky *Království stínů*, přel. Tereza Semotamová), neboť i zde autor pokračuje v linii formálně experimentálních textů, v nichž kromě obsahových celků mají formální prostředky a jejich kompozice neméně významotvorný vliv. V případných analýzách obou výše zmíněných českých překladů od Radky Denemarkové i Terezy Semotamové by bylo možné se zaměřit na zvolenou překladatelskou metodu a zhodnotit, nakolik se liší od metody zvolené při překladu románu *stillborn*.

II. Komplexní analýza vybraných Stavaričových německých překladů beletrie českých autorů. Zajímavým tématem by mohl být Stavaričův převod experimentální prózy Patrika Ouředníka *Europeana* (2003; německy *Europeana*), který odstartoval Stavaričovu překladatelskou kariéru. Analýza by se kromě jiného mohla zaměřit na již zmíněnou Stavaričovu motivaci překládat dílo českých autorů do němčiny, do výzkumu by mohl být zahrnut i Stavaričův i Ouředníkův bilingvismus. Bylo by zajímavé ověřit, zda Stavarič skutečně uplatňuje strategii volného překladu a zda tuto strategii Ouředník opravdu hodnotí kladně (srov. Cornejo 2010: 534). Zajímavým tématem by bezesporu byl i vliv překladu *Europeany* na původní Stavaričovu tvorbu – dva roky po překladu *Europeany* Stavarič publikoval prózu *Europa. Eine Litanei*, jejíž geneze, jak sám uvedl (srov. Cornejo 2010: 534), byla ovlivněna překladem Ouředníkovy *Europeany*.

## 7 BIBLIOGRAFIE

### 7.1 Primární literatura

STAVARIČ, Michael. 2006. *Stillborn*. Roman. St. Pölten: Residenz-Verlag.

STAVARIC, Michael. 2010. *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*. Praha: Labyrint.

### 7.2 Sekundární literatura

BEAUJOUR, Elizabeth K. 1995. „Translation and self-translation“. In *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ALEXANDROV, V.E. (ed). New York: Routledge. p. 714–725.

CORNEJO, Renata. 2010. „Das Fremde und das Eigene. Zu Entwürfen der kulturellen Identität der deutsch schreibenden AutorInnen tschechischer Herkunft am Beispiel der Romane von Michael Stavaric“. In *Trans Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Nr. 17. s. 3.10. URL: <[http://www.inst.at/trans/17Nr/3-10/3-10\\_cornejo17.htm](http://www.inst.at/trans/17Nr/3-10/3-10_cornejo17.htm)> [cit. 2017-04-17].

CORNEJO, Renata. 2010. *Heimat im Wort*. Wien: Praesens Verlag.

DE COURTIVRON, Isabelle. 2003. *Lives in translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave Macmillan.

DE ROUBAIX, L. 2012. „Where Boundaries Blur: André Brink As Writer, Bilingual Writer, Translator and Self-translator.“ In *Versatility in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*. HERRERO, I. and KLAIMAN, T. (eds.). 2011. URL: <<https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/de-roubaix.pdf>> [cit. 2017-07-17].

DOLEŽEL, Lubomír. 2014. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

DUARTE, João F. 2000. „The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations“. In *TTR* 131, p. 95–112.  
URL: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/2000/v13/n1/037395ar.pdf>> [cit. 2017-07-17].

DUDEN. 2009. *Die Grammatik*. Mannheim: Dudenverlag. 8., völlig neu erarbeitete und erweiterte Auflage.

FEDERMAN, Raymond. 1996. „A voice within a voice: Federman translating / translating Federman“. URL: <<http://www.federman.com/rfsrsrc2.htm>. Visited November 2011> [cit. 2017-07-17].

FITCH, Brian. 1988. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.

- FROLCOVÁ, Martina. 2011. „Dass du dich nicht im Ton vergreifst“. Zur Form des Romans Böse Spiele von Michael Stavarič. [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita. Katedra germanistiky, nordistiky a nederlandistiky. Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Mareček, Ph.D.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Z francouzského originálu *Seuils* [1987] přeložil Dieter Hornig. Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag.
- GENETTE, Gérard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Z francouzského originálu *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982] přeložili Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GENETTE, Gérard. 2010. *Die Erzählung*. Z francouzského originálu *Discours du récit* In: *Figures III* [1972] přeložil Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- GENTES, Eva. 2009. *Self-translation. Reasons for selftranslation*. [online]. URL: <<http://self-translation.blogspot.cz/2009/06/reasons-for-self-translation.html>> [cit. 2017-30-06].
- GRUTMAN, Rainer. 1998. „Auto-translation“. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. BAKER, M. (ed.). London: Routledge.
- HNYK, Štěpán. 2011. „Jiří Fränkl: Hořící nebesa/The Burning Skies – autopřeklad či dvě textové verze?“ [magisterská diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.
- HODROVÁ, Daniela. 2001. *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- HOCHÉL, Braňo. 1990. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HOKENSON, Jan W., MUNSON, Marcella. 2007. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Press.
- JAKOBSON, Roman. (1959). 2000. „On linguistic aspects of translation“. In *The TranslationStudies Reader*, VENUTI, L. (ed). London and New York: Routledge. 113–118.
- JETTMAROVÁ, Zuzana. 2010. „Kontexty (v) překladovosti“. [Dizertační práce]. Praha: Karlova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Králová, CSc.
- JETTMAROVÁ, Zuzana. 2016. *Mozaiky překladu = Translation mosaics: k 90. výročí narození Jiřího Levého (1926-1967)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.

- KOLLER, Werner. 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4. völlig neu überarbeitete Auflage. Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. 2013. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha - Podlesí: Dauphin.
- KUNDERA, Milan. 2006. *Kastrující stín svatého Garty (3 eseje)*. Brno: Atlantis.
- LEVÝ, Jiří. 1957/1996. *České teorie překladu*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný.
- LEVÝ, Jiří. 1963/1983/1998. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný.
- LEVÝ, Jiří. 1971. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel.
- LEVÝ, Jiří. 1996. *České teorie překladu*. Praha: Ivo Železný.
- MARYŠKOVÁ, Kateřina. 2013. „Migrationsliteratur oder Antiheldenroman. Michael stavaričs stillborn“. [bakalářská práce] Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Ústav česko-německých areálových studií a germanistiky. Vedoucí práce: doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.
- MIKO, František. 1971. Preklad ako hra na ekvivalenciu. In *Slovenské pohľady*, č. 8, s. 25.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty = Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux*. Úvahy a přednášky, sv. 4. Praha: Fr. Borový.
- MÜLLEROVÁ, Lenka. 2010. „Paratexty a česká literatura“. In *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. FEDROVÁ, S. Praha: Filip Tomáš – Akropolis. ÚČL AV ČR. s. 463–473.
- NORD, Christiane. 1991. „Scopos, Loyalty, and Translational Conventions“. In. *Target. International Journal of Translation Studies* 3:1. p. 91–109.
- NORD, Christiane. 1995. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- POPOVIČ, Anton, (eds.). 1983. *Originál/překlad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, Anton. 1968. *Preklad a výraz*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- POPOVIČ, Anton. 1971. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton. 1976. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature, University of Alberta.

PRUNČ, Erich 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.

PYM, Anthony. 1998. *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome Publishing.

RÂBACOV, Ghenadie. 2013. *Self-translation as Mediation between Ccultures*. 2013. p. 66–69. URL: <[http://www.ijcr.eu/articole/118\\_Pagini%2066-69%20Rabacov%20IJCR%201-2013.pdf](http://www.ijcr.eu/articole/118_Pagini%2066-69%20Rabacov%20IJCR%201-2013.pdf)> [cit. 2017-30-06].

REISS, Katharina, VERMEER, Hans J. 1984/1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

REISS, Katharina. 1968. „Überlegungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik“. In *Linguistica Antverpiensia*, II, s. 369–383.

REISS, Katharina. 1986. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber

SHUTTLEWORTH, Mark, COWIE, Moira. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, Northampton: St. Jerome.

SNELL-HORNBY, Mary, HÖNIG, Hans G., KUSSMAUL, Paul, SCHMITT, Peter A. 2003. *Handbuch Translation*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg.

STOLZE, Radegundis. 2001. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. 3. Auflage. Tübingen: Gunter Narr.

ŠPIRK, Jaroslav. 2006. „Anton Popovič a jeho přínos k vývoji translatologie.“ [magisterská diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Jettmarová, M.Sc.

ŠPIRK, Jaroslav. 2011. „Ideology, Censorship, Indirect Translations and Non-Translation: Czech Literature in 20th-century Portugal“. [Dizertační práce]. Praha: Karlova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Králová, CSc.

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

TOURY, Gideon. 1998. „A Handful of Paragraphs on ‘Translation’ and ‘Norms’“. In *Translation and Norms*. SCHAFFNER, Christina (ed.). Clevedon, etc.: Multilingual Matters, pp. 10-32. URL: <[http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Handful\\_Norms.htm](http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Handful_Norms.htm)> [cit. 2017-30-06].

ULBRICH, Carina. 2015. *Das Mosaik des Schreibens. Migrationserfahrungen in ausgewählten Werken des Schriftstellers Micheas Stavarič*. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf.

VAVROUŠOVÁ, Petra. 2013. „Němčina jako zprostředkující jazyk při překladu Haškova Švejka do španělštiny“. [magisterská diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

VENUTI, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge.

VERMEER, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag*. 2. Aufl. Heidelberg: IKO.

VERMEER, Hans J. 1994. „Übersetzen als kultureller Transfer“. In. *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. SNELL-HORNBY, Mary (Hrsg.). 2. Aufl. Tübingen: Narr Francke, s. 20–53.

VERMEER, Hans J. 2009. „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“. In. *Lebende Sprachen*, 23(3), s. 99–102.

VILIKOVSKÝ, Ján. 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

VODIČKA, Felix. 1998. „K teorii a metodologii literárního vývoje“. In *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, s. 7–20.

WOODS, Michelle. 2006. *Translating Milan Kundera*. Clevedon, Philadelphia, Toronto: Multilingual Matters.

## Recenze:

BITTENDORFER, Dominik. 2007. *Buch.Preis 2007 von AK und Brucknerhaus Linz geht an Michael Stavaric*. 8. 7. 2006. URL:

<[http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20070518\\_OTS0132/buchpreis-2007-von-ak-und-brucknerhaus-linz-geht-an-michael-stavaric](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20070518_OTS0132/buchpreis-2007-von-ak-und-brucknerhaus-linz-geht-an-michael-stavaric)> [cit. 2017-30-01].

FASTHUBER, Sebastian 2006. *stillborn – Michael Stavaric. Dead woman talking*. 8. 7. 2006. URL:

<[file:///I:/\\_DP\\_%C5%BD%C3%A1kov%C3%A1/Recenze\\_Stillborn/Michael%20Stavaric\\_%20stillborn%20-%20Buch-Rezension%20\\_%20falter.at.html](file:///I:/_DP_%C5%BD%C3%A1kov%C3%A1/Recenze_Stillborn/Michael%20Stavaric_%20stillborn%20-%20Buch-Rezension%20_%20falter.at.html)> [cit. 2017-30-01].

KADLECOVÁ, Kateřina. 2010. „Já nikdy neexistovala: Podivný kriminální román. Mrtvorozená hrdinka. Že by pachatelka?“. In *Reflex*. roč. 2, č. 48, s. 64.

KOVÁŘ, Václav. 2010b. *Michael Stavaric: Mrtvorozená Eliška Frankensteinová*. URL: <[http://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/michael-stavaric-mrtvorozena-eliska-frankensteinova\\_8011.html#.WXJ6oBXyit->](http://www.literarni.cz/rubriky/recenze/proza/michael-stavaric-mrtvorozena-eliska-frankensteinova_8011.html#.WXJ6oBXyit->)> [cit. 2017-30-01].

LAGGNER, Anna Katharina. 2006. *Lesestoff: Michael Stavaríč – „stillborn“*. 3. 5. 2006. URL: <<http://fm4v2.orf.at/connected/213140/main>> [cit. 2017-30-01].

ŠKAMLOVÁ, Eva. 2011. „Co je uvnitř prázdnoty?“ In *Tvar*, roč. 22, č. 10, s. 20.

URBAN-HALLE, Peter. 2006. *Michael Stavaríč stellt sich selbst ein Bein - Leere Wohnungen*. 16. 5. 2006 URL: <<https://www.nzz.ch/articleDNN94-1.32493>> [cit. 2017-30-01].

WENZEL, Bernhard. 2006. *Stavaric: stillborn*. 8. 7. 2006. URL: <[http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/literatur/buecher\\_aktuell/284633\\_Stavaric-stillborn.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/284633_Stavaric-stillborn.html)> [cit. 2017-30-01].

### **Rozhovory:**

CORNEJO, Renata. 2010. *Heimat im Wort*. Wien: Praesens Verlag.

KOVÁŘ, Václav. 2010a. *Michael Stavaríč: Kniha musí být odlita z jednoho kusu*. URL: <[http://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/michael-stavaric-kniha-musi-byt-odlita-z-jednoho-kusu\\_8020.html#.WLs9KNLhCt8](http://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/michael-stavaric-kniha-musi-byt-odlita-z-jednoho-kusu_8020.html#.WLs9KNLhCt8)> [cit. 2017-30-01].

NEŠPOROVÁ, Jitka. 2010. *Když je něco experiment, znamená to: „Nezajímá nás, neprodá se“*. URL: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27429/stavaric-michael>> [cit. 2017-30-01].



### 7.3 Seznam tabulek s příklady

Příklad 4.7.2.1-1 .....	73
Příklad 4.7.2.1-2 .....	73
Příklad 4.7.2.1-3 .....	74
Příklad 4.7.2.1-4 .....	75
Příklad 4.7.2.1-5 .....	75
Příklad 4.7.2.1-6 .....	76
Příklad 4.7.2.2-1 .....	76
Příklad 4.7.2.2-2 .....	77
Příklad 4.7.2.2-3 .....	78
Příklad 4.7.2.2-4 .....	78
Příklad 4.7.2.3-1 .....	79
Příklad 4.7.2.3-2 .....	80
Příklad 4.7.2.3-3 .....	80
Příklad 4.7.2.3-4 .....	80
Příklad 4.7.2.3-5 .....	80
Příklad 4.7.2.3-6 .....	81
Příklad 4.7.2.3-7 .....	81
Příklad 4.7.2.3-8 .....	83
Příklad 4.7.3.1-1 .....	84
Příklad 4.7.3.1-2 .....	85
Příklad 4.7.3.2-1 .....	87
Příklad 4.7.3.3-1 .....	88
Příklad 4.7.3.3-2 .....	89
Příklad 4.7.3.4-1 .....	90
Příklad 4.7.3.4-2 .....	91
Příklad 4.7.3.5-1 .....	93
Příklad 4.7.3.6-1 .....	95